Erl. 2(5)

Das ΠΙΘΑΝΟΝ bei Sophokles.

Ein Beitrag zur Kenntnis seiner Kunst.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

ACAD. LAND-BIBL.

vorgelegt von

Friedrich Ackermann
aus München.

Tag der mündlichen Prüfung: 16. März 1910.

Borna-Leipzig
Buchdruckerei Robert Noske
1910.

Meiner Mutter gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Über die Begriffe *εἰκός* und *πιθανόν* 1

II. Analyse einzelner Dramen des Sophokles unter dem Gesichtspunkt des *πιθανόν* 5
Elektra 5
Ödipus Tyrannos 27

III. In die Kategorie des *πιθανόν* fallende Gestaltungen aus den Sophokleischen Dramen — nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet 51

Im Sinne des *πιθανόν* bemerkenswerte Gestaltungen in der Komposition der übrigen Dramen 51
Exposition 60
Vorbereitung 61
Wahrung des *ἦθος* 63
Einzelzüge, die die Situationen im Sinne des *πιθανόν* ausgestalten 67
Konzentrierte Gestaltung (Gestaltung *κατὰ τὸ συμπέρασμα*) . . 71
Gestaltungen unter dem Zwang der szenischen Konvention: 74
Einheit (und Idealität) der Zeit 74
Einheit des Ortes 75
Anwesenheit des Chores 76
Beschränkte Zahl der Schauspieler 78

IV. Schlußbemerkung 80

I.

Im neunten Kapitel der Poetik grenzt Aristoteles die Aufgabe des Dichters gegen die des Geschichtsschreibers ab mit den Worten: *οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον* (1451 a 36 ff.). Und zwar gilt das Gesetz des *εἰκός* sowohl für den Aufbau der Handlung (*σύστασις τῶν πραγμάτων*) wie für die Zeichnung der Charaktere (*ἤθη*); anders ausgedrückt: für die einzelnen Handlungsmomente, insofern sie Glieder in der Abfolge der Geschehnisse und insofern sie Lebensäußerungen bestimmter Charaktere sind, wie dies Aristoteles (im 15. Kapitel der Poetik) in den Satz zusammenfaßt: *χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός* (1454 a 33 ff.).

Die Bedeutung des Begriffs *εἰκός* erhellt aus den Definitionen, die Platon und Aristoteles von ihm geben. Platon erklärt (Phädros 273 B) *εἰκός* mit *τὸ τῷ πλήθει δοκοῦν* und Aristoteles sagt (Analyt. prot. II 27, 70 a 4 ff.): *ὃ γὰρ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ἴσασιν οὕτω γινόμενον ἢ μὴ γινόμενον ἢ ὂν ἢ μὴ ὄν, τοῦτ' ἐστὶν εἰκός, οἷον τὸ μισεῖν τοὺς φθονοῦντας ἢ τὸ φιλεῖν τοὺς ἐρωμένους*; dem sei noch aus der pseudo-aristotelischen Rhetorik an Alexander (c. 8. 1428 a 25 ff.) beigefügt: *εἰκὸς μὲν οὖν ἐστίν, οὗ λεγομένου παραδείγματα ἐν ταῖς διανοίαις ἔχουσιν οἱ ἀκούοντες· λέγω δ' οἷον εἴ τις φαίη τὴν πατρίδα βούλεσθαι μεγάλην εἶναι καὶ τοὺς οἰκείους εὖ πράττειν καὶ τοὺς ἐχθροὺς ἀτυχεῖν καὶ τὰ τούτοις ὅμοια συλλήβδην, εἰκότα δόξειαν· ἕκαστος γὰρ τῶν ἀκουόντων σύνοιδεν αὐτὸς αὑτῷ περὶ τούτων καὶ τῶν τούτοις ὁμοιοτρόπων ἔχοντι τοιαύτας ἐπιθυμίας.*

Alles nun, dem wir das Prädikat *εἰκός* zuerkennen, ist in seiner Wirkung auf uns *πιθανόν* (cf. Platon, Phädros 272 E: *τοῦ πιθανοῦ· τοῦτο δ' εἶναι τὸ εἰκός*), d. h. es besitzt die Kraft zu überzeugen. Die Begriffe *εἰκός* und *πιθανόν* werden denn auch vielfach unterschiedslos gebraucht. Bezeichnend bleibt freilich, daß Aristoteles stets sagt *κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*, niemals *κατὰ τὸ πιθανόν*. *Ἀναγκαῖον* ist natürlich nur eine Steigerung von *εἰκός*.[1])

---

[1]) Wir lassen hier Vahlen mit einigen Bemerkungen aus seinen „Beiträgen zu Aristoteles' Poetik" (Sitzungsberichte der philos.-hist. Klasse der Wiener Akademie der Wissenschaften Bd. 50, 52, 56) zu Worte kommen. Über das von Aristoteles Poet. c. 18. 1456 a 24 f. angeführte Urteil des Agathon:

Wenn wir im folgenden die Tragödien des Sophokles[2]) nach der Seite des *πιθανόν* betrachten, so haben wir sowohl die *σύστασις τῶν πραγμάτων* zu berücksichtigen wie die *ἤθη* und jene Züge, die die Situationen im einzelnen im Sinne der Wahrscheinlichkeit ausgestalten. Gegenüber der unterschiedslosen Verwendung der Begriffe *εἰκός* und *πιθανόν* bei Gestaltungen der beiden letztgenannten Gebiete bemerken wir, daß bei der *σύστασις τῶν πραγμάτων* der Terminus *πιθανόν* im besonderen die *εἰκότα*, gesehen in Beziehung zu ihrem kompositionellen Zweck, bezeichnet, so daß hier *πιθανόν* geradezu mit *οἰκονομικόν* zusammenfällt.[3])

εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός äußert er sich so: „. . . daß der Kluge hintergangen wird, der Tapfere unterliegt," — diese Beispiele bringt Aristoteles (1456a 21 ff.) — „ist in dem Sinne des *ὡς ἐπὶ τὸ πολύ* nicht wahrscheinlich: da aber ähnliche Fälle dennoch tatsächlich eintreten, so kann es in dieser Rücksicht doch als wahrscheinlich gelten . . . Hat man von diesem dem sophistischen Gebrauch recht eigentlich dargebotenen *εἰκός* die richtige Vorstellung ergriffen, so wird man zugeben, daß diese Wahrscheinlichkeit diejenige nicht sein kann, die, meist in Verbindung mit der Notwendigkeit, von Aristoteles oftmals als das Gesetz der dramatischen Handlung und Komposition nachdrücklich betont wird, und man wird begreifen, daß sie, statt für einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit zu gelten, nur als ein schwacher Notbehelf des Dramatikers anzusehen ist . . ." (a. a. O. II Bd. 52 (1866) S. 147). „Zur richtigen Würdigung des Unterschiedes zwischen dem Agathonischen *εἰκός* und dem von Aristoteles für das Drama verlangten ist die andere Forderung *προαιρεῖσθαι δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα* K. 24, 1460a 26 dienlich; denn jenes *εἰκός*, wie es die angeführten Beispiele aufweisen, ist ein *δυνατόν*, aber darum doch kein *πιθανόν*, weil es kein *εἰκὸς ἁπλῶς* ist" (a. a. O. S. 148 Anm.). Das Letzterwähnte hat uns bereits auf einen weiteren Punkt gebracht: „. . . das *πιθανόν* ist, wie mit *εἰκός* (vgl. 1460a 27 Rhet. 1400a 7 fg. u. s.), so mit dem *ἔνδοξον* identisch (Rhet. I 2, 1356b 26 fg.), das *ἔνδοξον* aber ist (nach Topik 100b 21) *τὸ δοκοῦν πᾶσιν ἢ τοῖς πλείστοις ἢ τοῖς σοφοῖς κτλ.* Das also, was der allgemeinen Meinung (*δόξα*) entsprechend und eben darum als ein Glaubhaftes (*πιθανόν*) und Überzeugendes erscheint, ist, auch wenn die Sache bei genauer Prüfung sich als ein *ἀδύνατον* herausstellt, für die Dichtung, deren ganze Wirkung vor allem auf dem Glauben an ihre Darstellung beruht, das Wünschenswertere und ein solches *ἀδύνατον* durch das ihm zur Seite stehende *πιθανόν* gerechtfertigt" (a. a. O. IV Bd. 56 (1867) S. 379). Wir reihen noch den Satz an: „Es kann etwas ein Unglaubhaftes, Undenkbares (*ἄλογον*) sein, das dennoch, wie z. B. manches von den Göttern Erzählte, der verbreiteten Meinung, dem *ἃ φασι*, entsprechend ist, und alsdann auch der Dichtung zuträglich sein wird: es wird das *ἄλογον* in diesem Falle nicht als *ἄλογον* empfunden, so wenig als das *ἀδύνατον* als *ἀδύνατον* empfunden wird, wenn es der Dichter *πιθανόν* dargestellt hat" (aus Vahlens Interpretation der Stelle c. 25. 1461b 14 der aristotelischen Poetik, a. a. O. S. 383). In diesem Zusammenhang müssen wir aber auch des Worts des Aristoteles gedenken: *δεῖ . . , εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι* (Poet. c. 25. 1460b 28 f.).

[2]) Wir legen zugrunde die kommentierte Sophokles-Ausgabe von Schneidewin-Nauck (abgekürzt: Schn.-N.) (Berlin): Ai[9], OK[8], El.[9], Tr.[6], Phil.[9]; OT und Ant. in der neuen Bearbeitung[10] von E. Bruhn.

[3]) Wir begegnen in der antiken Exegese einer ausgebildeten ästhetischen Terminologie; war doch neben der sprachlichen und sachlichen Erklärung ein Hauptteil der antiken Dichterphilologie die ästhetische Betrachtung und Würdigung, die *κρίσις ποιημάτων*, die ein Wort des Dionysios Thrax (c. 1) als *κάλλιστον πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ* bezeichnet. Die ästhetischen Bemerkungen der Alten zu den Tragikern, wie wir sie in den Scholien finden, sind von der

Es folgen — den Sophoklesscholien entnommene — Beispiele für den Gebrauch von *εἰκός* und *πιθανόν* in demselben Sinne: Schol. OT 681: *εἰκότως ὠργίσθη ἐπὶ τοιούτοις διαβληθείς*; Ant. 100: *ἐπειδὴ κατωρθώκασι τῇ προτεραίᾳ τὰς Θήβας καὶ οἱ ἄριστοι πάντες τῶν Ἀργείων ἀνῄρηνται εἰκότως περιχαρεῖς εἰσι καὶ τῇ παρούσῃ ἡμέρᾳ εὐχαριστοῦσιν*; Ai 527: *εἰκότως οὖν τοῦτο πάλιν λέγει, ὅτι ἄριστόν ἐστι τὴν γυναῖκα πειθαρχεῖν εἰς ἅπαντα τῷ ἀνδρί· ἔοικεν γὰρ ὑφορᾶσθαι ὅτι ὀκνηρῶς ἐκδώσει τὸ παιδίον*; OT 939: *πιθανῶς ὁ ἄγγελος τὰ ἡδέα πρῶτον ἀπαγγέλλει πρὶν εἰπεῖν τὰ περὶ θανάτου*; (cf. die Worte des Boten OT 958 f. *εἰ τοῦτο πρῶτον δεῖ μ' ἀπαγγεῖλαι σαφῶς, εὖ ἴσθ' ἐκεῖνον θανάσιμον βεβηκότα*); Ai 437: *πιθανῶς τὸ μὴ εἰπεῖν πλείονα τοῦ πατρὸς ἀνδραγαθῆσαι* (Karl Meiser statt *κακοπαθῆσαι*) *ἀλλὰ μὴ ἐλάττονα*; Ai 179: *πιθανῶς δὲ πλείονας αἰτίας τιθέασιν ἀποροῦντες· οἱ γὰρ στοχαζόμενοι οὐ καθ' ἓν ἵστανται*; Ai 744: *πιθανῶς ὡς πολῖται χόλον καὶ οὐ μανίαν λέγουσιν*; Ai 870: *πιθανὰ ταῦτα καὶ σχεδὸν τῆς ἀληθείας ἐγγύς.*

Statt *εἰκός* oder *πιθανόν* steht öfters auch bloß *καλόν*: Schol. Ai 32: *καλῶς Ὀδυσσεὺς ἀναμένει τὸ ἀκριβὲς γνῶναι ἵνα μὴ δοκοίη κατ' ἐχθροῦ προπετές τι πράσσειν*; Ai 921: *καλῶς δὲ ζητεῖ Τεῦκρον ἵν' ἡ κηδεία γένηται ὑπὸ τοῦ συγγενοῦς*; Ai 100: *καλῶς τὰ ἐμὰ ἔφη, οὐχ ἃ ἔδει* (Nauck statt *δεῖ*) *με λαβεῖν, ⟨ὡς⟩ ἰδίων ἀπεστερημένος.*

Ebenso geben wir Beispiele für den erwähnten Gebrauch von *πιθανόν* im Gebiete der *σύστασις τῶν πραγμάτων*: Schol. El. 627: *πιθανῶς ἐπὶ τὸν ἀγρὸν ἔφη τὸν Αἴγισθον ὑπὲρ τοῦ παρρησίαν δοθῆναι τῇ κόρῃ*; OT 287: *τὸ δὲ Κρέοντος εἰπόντος πιθανὸν εἰς τὰ ἐξῆς ἵνα ἡ ὑπόνοια αὐτοῦ πίστιν ἔχοι, τὸ πεπεισμένον ὑπὸ τοῦ Κρέοντος τὸν Τειρεσίαν μαντεύεσθαι κατὰ τοῦ Οἰδίποδος τὰ ψευδῆ*; Ai 657: *τοῦτο δὲ πιθανὸν ἵνα μή τις αὐτῷ ἀκολουθήσῃ· πιθανὸν δὲ καὶ τὸ λαβεῖν τὸ ξίφος ἵνα εὐπορήσῃ ἑαυτὸν διαχειρίσασθαι*; Ai 201: *πιθανῶς δὲ ἔξεισιν· οὐ γὰρ ἐπὶ πολὺ δεῖ ἀπολοφύρεσθαι τὸν χορὸν ἀλλὰ προκόπτειν τὰ τῆς ὑποθέσεως*; cf. auch Schol. El. 1483: *περισσὴ γὰρ καὶ ἀπίθανος διατριβὴ πρὸς τῷ τέλει ἐκτείνειν λόγους.*

Danach leuchtet ein, daß in Fällen wie den folgenden statt *οἰκονομικῶς, εὖ τῇ οἰκονομίᾳ* und ähnlicher Bezeichnungen nach dem Sprachgebrauch der Scholien ebenso gut *πιθανῶς* stehen könnte: Schol. El. 818: *ξύνοικος ἔσομαι: τοῦτο οἰκονομικῶς· εἰ γὰρ ἀπορήσασα ἐπὶ τοῖς ἠγγελμένοις ἀπέκτεινεν ἑαυτὴν διελύετο ἂν ἡ ὑπόθεσις*; OT 118: *καλῶς δὲ ᾠκονόμηται ἵνα τέως μὴ ἐλέγχοιτο τὸ κατὰ τὸν Οἰδίποδα*; OK 297: *εὖ τῇ οἰκονομίᾳ ὥστε μὴ διατριβὰς γενέσθαι τίς ὁ καλέσων* (Trendelenburg statt *κωλύσων*) *ἔσται*; Ai 342: *τὸ δὲ ἀπεῖναι Τεῦκρον*

---

modernen Exegese zu deren Nachteil vielfach zu wenig beachtet worden; allerdings gilt es die guten, auf die Zeit der Höhe alexandrinischer Kritik zurückgehenden Notizen zu scheiden von den minderwertigen oder wertlosen aus späterer Zeit. (Cf. Ad. Trendelenburg, Grammaticorum Graecorum de arte tragica iudiciorum reliquiae, Bonn 1867; Roemer, Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65 Heft 1 (N. F. 19) S. 24 ff.).

χρήσιμον τῇ οἰκονομίᾳ· παρὼν γὰρ ἐκώλυεν αὐτὸν πρᾶξαι ἃ ἐβούλετο, νῦν δὲ μόνης τῆς γυναικὸς ἐγένετο κρείττων.

Auch hier steht öfters bloß *καλόν* statt *οἰκονομικόν* oder *πιθανόν*: Schol. OT 716: *καλῶς τὸν τόπον προσέθηκεν ἵνα εἰς ὑπόμνησιν ἀγάγοι τὸν Οἰδίποδα*; OT 8: *καλῶς δὲ οὐ δι' ἀγγέλων ἀπήγγελται ἵνα διαλεγομένου αὐτοῦ ἐκ Δελφῶν εἰσαγάγῃ τὸν Κρέοντα*; Ai 27: *ἐπιστάταις: τοῖς ποιμέσι· καλῶς δὲ τοῦτο ἵνα μὴ παραγένοιτό τις ἀπαγγέλλων τὸ σαφές.*

Es sollen zunächst einzelne Dramen unter der Optik des *πιθανόν* ausführlich analysiert, darauf unter bestimmten Gesichtspunkten, die sich uns bei der Analyse von selbst darbieten, Gestaltungen aus allen sieben uns vorliegenden Dramen zusammengruppiert werden, die so ein Bild der in Rede stehenden Seite der Sophokleischen Dramatopöie ergeben.

Zur Analyse wählen wir Elektra und Ödipus Tyrannos.

II.

Elektra.

Das Ziel der Handlung ist der Vollzug der Rache an den Mördern Agamemnons. Die Gruppierung der Machtfaktoren ist diese: Klytämestra und Ägisth besitzen — die Früchte ihres Verbrechens genießend — die Gewalt in Argos; ein bestimmtes Zielstreben vertreten sie nicht. Ihnen steht entgegen:

a) Elektra — im eigenen Hause; aber sie ist machtlos, also ungefährlich.

b) Orest — in der Fremde; seine Heimkehr und Rache ist aber zu fürchten.

Elektra ist fast ganz passiv; all ihr Sehnen ist auf Orest und sein Kommen gerichtet. Er und der ihm beigegebene Pfleger vertreten das aktive Element. Das Orakel, das die Rachetat gebietet, setzt die Handlung in Bewegung.

Die Komposition der Tragödie ist wesentlich dadurch bestimmt, daß im Gegensatz zu Äschylos' Choephoren, die das gleiche Handlungsziel haben, nicht Orest, der Träger der entscheidenden Tat, im Mittelpunkt steht, sondern Elektra, die Dulderin. Dann ist klar, daß das Zusammentreffen und die Anagnorisis der Geschwister, d. h. der Moment, der die getrennten Bundesgenossen zu planmäßigem Handeln gegen den gemeinsamen Feind verbindet, nicht zum Ausgangspunkt der Handlung werden konnte wie bei Äschylos. Denn diese Vereinigung gibt Orest, dem Manne, dem Vollstrecker der Rache, die führende Rolle oder nimmt doch zum mindesten die schwersten tragischen Gewichte von Elektras Seele. Indem Sophokles die Begegnung und die Anagnorisis der Geschwister sehr weit hinausschiebt, rückt er Orest mehr in den Hintergrund zugunsten Elektras. So auf diese hin komponiert ist nun zwar der Stoff dramatisch nicht günstig — Elektra ist ja zum passiven Ausharren in einem gegebenen Zustand verurteilt, was zunächst nur lyrisches Interesse erweckt; gleichwohl hat Sophokles seiner Dichtung mit reifer Kunst hohe dramatische Werte zu verleihen gewußt.

Ihrem Ziele wird die Handlung durch Orest und den Pfleger entgegengeführt. Deren Aufgabe ist, alle äußeren Hindernisse überwindend die geplante Rachetat auszuführen. Als sittliches Problem wird der Muttermord hier nicht gefaßt — im Gegensatz zu den Choephoren und zur Elektra des Euripides. Orest ist einfach der Vollstrecker eines von den Göttern ihm auferlegten und damit gerechtfertigten Sühnewerkes,

der Träger des rächenden Schicksals.[1]) Das Nahen dieses Schicksals wirft nun beim Gegenspiel und bei Elektra in immer verschiedener Gestalt seinen Schatten wie sein Licht voraus. Die Abfolge dieser Zeichen des Schicksals bis zu seinem endlichen Eintritt und besonders ihr Reflex in der Seele Elektras bildet den eigentlichen Inhalt des Geschehens. Wie hier dramatisches Interesse erweckt wird, darüber ist zu sagen: wohl tritt bei Elektra an Stelle des taterzeugenden Willens — bis auf eine Szene unmittelbar vor der Begegnung mit Orest — das Begehren nach etwas, auf dessen Eintritt wir dieses Begehren — im Stücke selbst wenigstens — ohne Einfluß sehen: nach Orests Heimkehr zum Rachewerk (in der Vorgeschichte liegt, daß Elektra ihren Bruder durch Boten zur Tat anreizt); da aber dies Begehren tief leidenschaftlich und seine Befriedigung durch das Kunstmittel der Retardation sehr weit hinausgeschoben ist, so wird die dramatische Antithese: Mensch und Schicksal, genauer: Wille und Schicksal, gleichwohl zu mächtiger Stärke des Eindrucks erhoben. Ferner erzielt Sophokles eine große dramatische Spannung auf den Moment der Anagnorisis der Geschwister, indem er uns gleich in der Eröffnungsszene Orest und den Pfleger vor den Toren des Palastes zeigt, also das Ziel der Sehnsucht Elektras gleichsam vorwegnimmt, dann aber, nachdem er uns zu Wissenden gemacht, die Anagnorisis bis in das letzte Fünftel des Stückes hinein retardiert und in der Zwischenzeit immer wieder mit einer Erkennung spielt. Dieses letztere ist besonders durch die Einführung der Chrysothemis möglich gemacht, durch die der Dichter aber auch noch ein weiteres dramatisches Moment gewinnt: ein Gegenspiel im Lager der Freunde selbst, das Elektra die Gelegenheit gibt sich auch aktiv zu bewähren, und so ein gewisses Gegengewicht gegen ihre Passivität hereinbringt; besonders in der zweiten Szene mit Chrysothemis verdichtet sich ihre Leidenschaft zu gewaltigem Wollen. Indem so die ganze wechselvolle Seelengeschichte Elektras in einen dramatischen Rahmen gespannt ist, sind die Ansprüche der dramatischen Kunstform gerettet gegenüber einer Konzeption, die den Schwerpunkt des Mythos in Elektra verlegt. Alle Handlungsmomente sind auf sie und ihren inneren Zustand bezogen, auf den sie bestimmend einwirken. „Sie ist der Spiegel, in dem wir das Bild der Handlung reflektiert sehen.“ [2])

Prolog (1 ff.) und Parodos (121 ff.).

Orest und der Pfleger geben die Exposition von der Seite der angreifenden Partei und stellen das Thema des Stückes. Indem der Dichter den Zuschauer sogleich ins Geheimnis zieht und ihn mit dem Plan der Rächer vertraut macht, erhebt er ihn über den Standort Elektras und des Gegenspiels zu jener „providentiellen Bewußtheit des Genusses“, in

---

[1]) Bei Homer wird Orestes nicht von den Erinyen verfolgt, weil er hier — wie gegen Schneidewin-Nauck (S. 6/7) betont sei — ein Muttermörder nicht ist. Cf. Roemer, Zu Aristarch und den Aristonicusscholien der Odyssee. Bl. f. d. bayr. Gymn.-Schulwesen Bd. 21 (1885) S. 376 f.

[2]) Kaibel, Sophokles Elektra, Leipzig 1896, S. 48.

der Hettner[3]) „das tiefste Geheimnis der Sophokleischen Kunstweisheit“ sah. Unter dem Zwang der Zeit- und Ortseinheit stehend nimmt Sophokles dabei das *ἀπίθανον* in Kauf, daß Orest und der Pfleger erst jetzt die Ausführung der geplanten Tat besprechen und in so gefährlicher Situation, unmittelbar vor dem Palasteingang; der Schauplatz ist natürlich durch die Rücksicht auf Elektra und ihre zentrale Stellung im Drama bestimmt. Die Eingangsszene ist damit motiviert, daß der mit Orest aus der Fremde kommende Pfleger diesen mit den Örtlichkeiten seiner Heimat vertraut macht, aus der er ihn als Kind gerettet und die jener sehnlich zu schauen verlangt (1 ff.). So werden *κατὰ τὸ εἰκός* die Grundlinien der Exposition gezogen. Cf. Schol. vor 1: *ἅπαντα δὲ ἡμῖν φιλοτέχνως ἐν βραχεῖ δεδήλωκεν ὁ ποιητής, τὸν τόπον τῆς σκηνῆς, τὸν τρόπον ὡς παρέλαβεν αὐτὸν παρὰ τῆς ἀδελφῆς καὶ πρὸς τὸν Στρόφιον ἐξέθετο, τὸν καιρὸν ἐν ᾧ πάρεισιν εἰς τὰς Μυκήνας, τὸν συνόντα ὅτι Πυλάδης.* Pylades ist als *πρόσωπον κωφόν* behandelt. 14 wird zum ersten Male das Ziel der Handlung angedeutet, das Rachewerk. Die Entwicklung des Aktionsplanes durch den Mund des Orest als des eigentlichen Trägers der Tat ist an das *πλάσμα* 16 geknüpft: *τί χρὴ δρᾶν ἐν τάχει βουλευτέον*; cf. 29—31, wo 31 das *ἦθος* des Jünglings eigens gewahrt erscheint. Das *ἀπίθανον* der ganzen Situation konnte Sophokles zwar nicht aus der Welt schaffen, wir bemerken aber verschiedene kleine Züge, mit denen er das Kritische der Lage seiner *πρόσωπα* — gleichsam sich rechtfertigend — selbst hervorhebt: das Drängen zum Handeln 21 f., *ἐν τάχει* 16; die Erwähnung des Morgens, wo es auch im Palaste bald lebendig werden wird, 17 ff., 20.

Über die Bedeutung der Tageszeit für die Komposition sagt Kaibel (S. 70): „Die Morgenzeit für die Handlung war notwendig, um Klytaimestras Traum verwenden zu können (410); für Orests heimliche Reise war zudem die Nacht die wahrscheinlichste Zeit. Demgegenüber fällt die Unwahrscheinlichkeit, daß Elektra zu so früher Stunde Besuch von den städtischen Frauen erhält, nicht sonderlich ins Gewicht“.

Der 39 beginnenden Darlegung des Planes geht ergänzend ein knapper Bericht Orests von der Orakelbefragung und ihrem Ergebnis voraus; cf. Schol. 32: *διὰ τῆς διηγήσεως ταύτης τὸ λεῖπον τῆς ἱστορίας προσανεπλήρωσεν ἡμῖν.* Orest „fragt den Gott nur *ὅτῳ τρόπῳ πατρὶ δίκας ἀροίμην*, oder vielmehr für den Prolog kommt nur dieser eine Punkt in Betracht. So erklärt sich die allzu kurze Antwort des Apollon (36. 37), mit der der Spruch ja nicht erschöpft war (51) . . “ (Kaibel S. 73). Gleich anfangs rückt also das ganze Unternehmen in die gewollte Perspektive — cf. auch das Gebet 67 ff. — und das *ἄσκευον ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ δόλοισι κλέψαι σφαγάς*, womit indirekt auf eine andere Gestaltungsmöglichkeit hingedeutet wird, sowie die *ἔνδικοι σφαγαί*, die den Orest sittlicher Bedenken überheben, sind auf das Orakel gestützt; so ist der vom Dichter verfolgte Plan motiviert und das

[3]) Das moderne Drama, Braunschweig 1852, S. 131.

Eumenidenproblem abgeschnitten; cf. auch 1265 mit 319. Das Orakel ist das die Handlung in Bewegung setzende Moment.

Den Hauptgesichtspunkt für die Betrachtung des *πλάσμα* der angeblichen Doppelgesandtschaft (44 ff., 53 ff., 757 ff.) im Ganzen der Komposition gibt seine Rückwirkung auf Elektra, auf deren Seelenzustand ja alle Handlungsmomente bezogen sind. Da erkennen wir: die tiefste und die höchste Stufe in der Skala der Empfindungen, die Elektras Seele durchläuft, ist an dieses *πλάσμα* gebunden, insofern die Todesbotschaft des Pflegers Elektra in trostlose Verzweiflung hinabstößt, während aus der Begegnung mit dem Überbringer der Urne, Orest, die Anagnorisis und damit das Ende allen Jammers, Elektras höchste Seligkeit erwächst. Das diesem Kompositionsplan dienende getrennte Auftreten Orests und des Pflegers ist damit begründet, daß der mit den Örtlichkeiten im Hause vertraute Alte Kundschafterdienste leisten soll (39 ff.) — ein Motiv, das der Gefährlichkeit des Unternehmens *εἰκότως* angepaßt erscheint —, indes Orestes noch ein vom Gotte befohlenes Opfer am Grabe Agamemnons[4]) darbringt (51 ff.). Über den konstruktiven Zweck dieses letzteren Motivs haben wir gleich nachher zu sprechen. Dem Einwand, der Pfleger setze sich der Gefahr aus erkannt zu werden, begegnen die Verse 42 f. (cf. Schol. 42: *τοῦ πιθανοῦ χάριν*). Andererseits aber erhält nach dem Plane des Dichters wie dem Orests die Fiktion der Doppelgesandtschaft durch die Wahl der Absender (45, 1111) eine bestimmte Bedeutung für die *πιθανότης*. „Phanoteus" — der Freund des Ägisth und der Klytämestra — „sendet die frohe Botschaft von Orests Tod, Strophios erfüllt die Pietätspflicht und schickt die Aschenurne. Dadurch erhalten beide eine gegensätzliche, feindliche Stellung . . . Die Einführung des Phanoteus war ein Mittel, die Todesbotschaft besser zu beglaubigen: von Strophios, der seit Jahren Orest beherbergte, konnten Aigisth und Klytaimestra ebensowohl einer listigen Täuschung gewärtig sein. Die Asche des Toten andrerseits konnte doch nur der schicken, in dessen Hause Orest gelebt hatte, dem also auch die Überreste des Toten überlassen werden mußten. Wenn Freund und Feind das gleiche meldeten, wer konnte da noch an der Wahrheit zweifeln" (Kaibel S. 75). Da Orest in blühendem Jünglingsalter stand, läßt Sophokles *εἰκότως* ein gewaltsames Ende fingieren (48 ff.). Cf. zudem Schol. 50: *πιθανὸν δὲ τὸ ἐν Φωκίδι ἀνατραφέντα Πύθια ἀγωνίζεσθαι.* Über das Verbleiben der Urne, deren sichtbare Einführung im Prolog unnötig war, klärt uns V. 55 auf.

Schon nach 76 hätte Sophokles Orest und den Alten abgehen und darauf Elektra erscheinen lassen können. Jene stehen ja im Begriff sich zu entfernen. Durch 77 bringt er aber die beiden Prologszenen in eine eigentümliche Verbindung: ein spannungerregendes Moment tritt ein. Elektras Stimme ertönt, es drängt Orest dazu ihrem Klagen zu lauschen (80 f.): man erwartet die Begegnung der Geschwister, ähn-

---

[4]) Euripides El. 90 verlegt das Opfer von der Morgenfrühe in die Nacht zurück.

lich wie bei Äschylos und Euripides. Der Dichter deutet so auf eine naheliegende Gestaltungsmöglichkeit,[5]) aber nur, um sie dann im Interesse seines Kompositionsplanes zu verschmähen. Das Motiv, das allein ein Zusammentreffen mit Elektra verhindert, ist jener Befehl Apollons (51), Orest solle am Grab Agamemnons ein Opfer darbringen (82 ff.), — ein Motiv, das im folgenden auch darauf zielt Spannung zu erregen auf eine Begegnung mit Chrysothemis, die an das gleiche Grab geschickt wird —; und ehe des Gottes Gebot nicht erfüllt ist, will der Pfleger keine weiteren Schritte wagen. Die Worte 82 ff. sind natürlich ihm zuzuweisen, der schon vorher (78 f.) mit *προσπόλων τινός* Orests Aufmerksamkeit ablenken will (cf. Schol. 78: *θαυμαστῶς ὁ γέρων οὐκ ἐπιβέβηκεν τῷ ἀληθεῖ, τούτου δὲ ἀποστῆσαι βουλόμενος τὸν Ὀρέστην προσπόλων τινός φησιν*). Er bewährt damit, was Orest 31 von ihm gefordert. Cf. Schol. 80: *ὑπὸ νεότητος Ὀρέστης παράγεται φιλοπευστεῖν, ὁ δὲ πρεσβύτης τὸ χρήσιμον σκοπεῖν ἀναγκάζει.* Cf. auch Schol. 82: *ἅμα μὲν εἰς τὸ χρήσιμον συμβουλεύει πείθεσθαι τῷ θεῷ ἅμα δὲ καὶ πρὸς τὴν ὑπόθεσιν· διελύθη γὰρ ἂν τὸ πᾶν ἐξ ἀρχῆς μηνυθέντος Ὀρέστου.* — Sophokles macht aus der Not eine Tugend, indem er den Zwang der Ortseinheit zu jenem Spannungsmomente ausnützt.

Mit Elektras Auftreten (86) und der Parodos des Chors (121) ist die Grundsituation des Dramas geschaffen; das *ἑστάναι πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις* macht Elektra zur Zeugin alles dessen, was sich weiter auf dem Schauplatze begibt. Das Motiv für ihr Kommen liegt latent in ihrer Klagemonodie. „So vertrauen Leidende, von Menschen verlassen, gern der Natur ihre Klagen an“ (Schn.-N. zu 86). Cf. auch Schol. 86: *ἐπεὶ δὲ ἄηθές ἐστι πρὸς τοὺς θεατὰς ἢ πρὸς ἑαυτὴν ταῦτα διαλέγεσθαι*

---

[5]) Wir sehen Sophokles des öfteren seine Gestaltungen denen anderer Dichter gegenüberstellen. Roemer (Zur Kritik und Exegese der Frösche des Aristophanes, Rhein. Museum N. F. 63 (1908) S. 344 f. Anm.) weist darauf hin, wie Philoktet auf die Worte des Emporos Phil. 615 ff.

εὐθέως ὑπέσχετο
τὸν ἄνδρ' Ἀχαιοῖς τόνδε δηλώσειν ἄγων·
οἴοιτο μὲν μάλισθ' ἑκούσιον λαβών κτλ.

reagiert mit

οἴμοι τάλας· ἦ κεῖνος, ἦ πᾶσα βλάβη,
ἔμ' εἰς Ἀχαιοὺς ὤμοσεν πείσας στελεῖν;
πεισθήσομαι γὰρ ὧδε κἀξ Ἅιδου θανὼν
πρὸς φῶς ἂν ἐλθεῖν, ὥσπερ οὐκείνου πατήρ (622 ff.)

und

οὐκ οὖν τάδ', ὦ παῖ, δεινά, τὸν Λαερτίου
ἔμ' ἐλπίσαι ποτ' ἂν λόγοισι μαλθακοῖς
πείσαντα δεῖξαι ζῶντ' ἐν Ἀργείοις μέσοις (628 ff.).

Durch diese wiederholte Hervorhebung des Momentes der *πειθώ* grenzt der Dichter seine Gestaltung gegen die des Äschylos und Euripides ab. „Beide hatten in ihrer Komposition die *πειθώ* triumphieren lassen — *πείσαντες ἤγαγον*. Für den gerade entgegengesetzten Weg hat sich Sophokles entschieden und in seinem Philoktetes eine jener großen und starren Felsennaturen gezeichnet, an denen alle Wellen und Wogen der Überredungskunst wirkungslos zerschellen“ (Roemer a. a. O.). — Cf. auch Ai 545 ff. mit Homer Z 466 ff., 476 ff. (s. im folgenden: Teil III, Kapitel „Wahrung des *ἦθος*“, Abteilung 2).

ὡς ἀπομεμφομένη τοῖς θεοῖς ἢ μάρτυρας τῶν θρήνων καλοῦσα πρὸς τὰ στοιχεῖα ποιεῖται τὸν λόγον καὶ οὕτως ἡμῖν δηλωθήσεται ὅπως διέκειτο ἐπὶ τῷ συμβάντι κατὰ τὸν πατέρα. Die Möglichkeit aber ungehindert vor den Toren des Palastes zu weilen und in ihrem Schmerz sich zu ergehen gibt ihr die Abwesenheit Ägisths (312 f., 517 ff.). Die Frauen des Chors erscheinen, um Elektra zu trösten (130 f., 251 f.). „Das können sie nur, wenn Aigisth wie eben jetzt nicht zu Hause ist. Aber Sophokles hat nicht daran gedacht, das Erscheinen der Frauen damit zu motivieren, vielmehr wissen sie von Aigisths Abwesenheit gar nichts (310)" (Kaibel S. 89). Während Äschylos den Chor aus Dienerinnen des Atridenhauses bestehen läßt, wählt Sophokles Freundinnen Elektras aus Mykenä, da bei ihm „Elektra im väterlichen Hause völlig vereinsamt stehen muß . . . " (Kaibel S. 56).

Die Monodie der Heldin und ihr Wechselgesang mit dem Chore bilden eine lyrische Exposition ihres *ἦθος* und ihrer Lage. 156 f. wird bereits auf die Verschiedenheit der Schwestern vorausgedeutet, doch ist von der hier noch erwähnten Iphianassa später nie mehr die Rede. Ebenso erfahren wir 168 ff., daß Elektra und Orest durch Boten voneinander Kunde erhalten, ein Motiv, das den Glauben der Schwester an die endliche Heimkehr des Bruders nicht unbegründet erscheinen läßt (cf. 319, 1154 ff.).

I. Epeisodion (251 ff.).

Die Parodos durchzog der leichte Antagonismus zwischen den Frauen, die Trost spenden wollen, und Elektra, die keinen Trost annimmt. Elektra behielt in dieser lyrischen Szene das letzte Wort. Da veranlaßt sie der treue Chor, der sein Bemühen als vergeblich erkennt, durch seine unterwürfige Erklärung 251 ff. dazu sich wegen ihrer Unzugänglichkeit zu rechtfertigen (254 ff.). Cf. Schol. 253: *τὸ σὺ νίκα πάνυ ἀναγκαίως ἵν' ἀφορμὴ γένηται μακρὰν ἐκτεῖναι ῥῆσιν τὴν Ἠλέκτραν ἐν ᾗ πάντα τὰ καθ' ἑαυτὴν παραλήψεται.* Der Druck der gegenwärtigen Leiden motiviert Elektras gegen allen Zuspruch sich verschließende Leidenschaftlichkeit; ihr Schmerz und Haß wird täglich wachgehalten, denn der alte Frevel lebt in seinen Folgen fort, in den gegenwärtigen Zuständen, die womöglich immer schlimmer werden;

258 ff.: . . . . . *πήματ' . . .*
ἀγὼ κατ' ἦμαρ καὶ κατ' εὐφρόνην ἀεὶ
θάλλοντα μᾶλλον ἢ καταφθίνονθ' ὁρῶ.

Cf. Schol. 259: *ἀναγκαίως κέχρηται τῷ νοήματι· ἐν μὲν γὰρ γενομένῳ πράγματι καὶ παρελθόντι εἰκὸς καὶ παύσασθαι τὸν ἀδημονοῦντα ὁπότε δὲ αὐτὴν οὐ μόνον τὰ τοῦ πατρὸς λυπεῖ ἀλλὰ καὶ τὰ τῆς μητρὸς καὶ τὰ Αἰγίσθου ὁσημέραι γινόμενα εἰκότως παρατείνει τὸ πενθεῖν.* Indem sich Elektra dem Chor gegenüber rechtfertigt, erhalten wir die Exposition ihres Verhältnisses zu Klytämestra und Ägisth wie zu Orestes. Der kurze, durch Elektras Rede herausgeforderte Dialog, der sich um Orests Heimkehr bewegt, verleiht diesem Motiv den seiner Bedeutung entsprechenden Akzent. Dabei wird 323 ihren wiederholten Äußerungen

schmerzlicher Verzagtheit gegenüber (303 ff., 319, 321) der Glaube Elektras an das Kommen des Bruders gerettet und zugleich auf ihren Zusammenbruch nach dem Eintreffen der Todesbotschaft vorausgedeutet. Nicht eher aber fragt der vorsichtige Chor nach Orest, als bis er sich vergewissert hat, daß Ägisthos nicht in der Nähe ist, sondern auf seinen Feldern weilt (310 ff.). So wird die konstruktiv bedeutsame Abwesenheit Ägisths εἰκότως zur Sprache gebracht. Wir sahen schon früher: sein Fernsein macht das von dem Kompositionsplan geforderte Verweilen Elektras vor den Toren des Hauses glaublich. Vor allem aber hat der Dichter mit dieser Gestaltung die Ermordung Klytämestras im Auge. Die Rächer dürfen im Palaste keinen den Erfolg ihres Tuns zu sehr gefährdenden Gegner antreffen. Auch müßte Ägisth, wäre er zu Hause, als der stärkere Feind zuerst fallen. Sophokles komponiert aber mit gutem Grunde so, daß Klytämestra zuerst getötet wird. Indem er das Drama mit der Katastrophe Ägisths ausklingen läßt, verschleiert er für die Gesamtwirkung das Furchtbare des Muttermordes,[6]) den er doch nicht zum sittlichen Problem machen konnte ohne den Schwerpunkt der Dichtung, wie er sie geplant hatte, zu verrücken.[7])

Das Auftreten der Chrysothemis προκόπτει τὴν ὑπόθεσιν. Die konstruktive Bedeutung der Szene 328—471 liegt in diesen Momenten:

1. Das Gegenspiel greift ein. Ist für die aggressive Partei das Orakel das zum Handeln treibende Moment, so wird das Gegenspiel — wenn wir von dem πλάσμα 374 ff. absehen — durch den Traum Klytämestras in Bewegung gesetzt. Die beiden Agentia stehen insofern in Beziehung zueinander, als der böse Traum der Reflex des mit Orest nahenden Schicksals im Gemüte der bedrohten Klytämestra ist. Das nächtliche Schreckbild bestimmt sie, Chrysothemis mit Totenspenden an Agamemnons Grab zu schicken (404/6, 426 f.) und selbst — wie wir im folgenden Epeisodion sehen — vor dem Palasteingang dem Apollon Opfergaben darzubringen.

2. Während Äschylos das Motiv des Traums und der Sendung zum Grabe verwendet, um die Anagnorisis der Geschwister herbeizuführen, nützt es Sophokles, der die Erkennungsszene anders gestaltet, im Sinne seiner Zwecke. Einmal leitet es in der Seelengeschichte Elektras eine neue Phase ein; wir müssen bei der Eigenart dieses Dramas die verschiedenen Seelenzustände der Heldin schon als Etappen der Handlung betrachten: denn, wie schon früher betont, die Abfolge der Zeichen des nahenden Schicksals bis zu seinem endlichen Eintritt und ihr Reflex in

---

[6]) Cf. Adolf Müller, Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles, Paderborn 1904 S. 162.

[7]) Für Äschylos dagegen ist Ägisths Tod nebensächlich; er macht ihn rasch ab, um darauf das Wesentliche, die tragische Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn und den Muttermord folgen zu lassen, an den sich dann in Weiterführung der Hauptlinie das Eingreifen der Erinyen schließt. Euripides, der die beiden Mordtaten auch räumlich auseinanderlegt, setzt wie Äschylos Klytämestras Tod an die zweite Stelle; er greift ja auch das Eumenidenproblem wieder auf.

Elektras Innerem bildet den eigentlichen Inhalt des Geschehens. Die Kunde von dem Traum Klytämestras, in dem Elektra ebenso den ersten Vorboten der ersehnten Erlösung erkennt wie Klytämestras böses Gewissen das Wetterleuchten des kommenden Gerichts, belebt die Hoffnung der Dulderin aufs neue; und diese gehobene Seelenstimmung beherrscht sie von 411 an in dieser Szene mit Chrysothemis, der sie verbietet Klytämestras Opferspenden zum Grabe zu bringen, dafür vielmehr im gegenteiligen Sinne dem Toten zu opfern befiehlt (431 ff.) — (erstes, wenn auch nur leichtes Gegengewicht gegen ihre Passivität) —; diese Seelenstimmung beherrscht sie auch in der folgenden Szene mit der furchtgequälten Mutter, bis mit der Botschaft des Pflegers vom Tode Orests in jähem Wechsel die Wagschale Elektras wieder sinkt, in gleichem Maße wie die Klytämestras steigt. Worauf das Motiv andererseits zielt, sagt der Scholiast zu 448: *προοικονομικῶς ἀποστέλλει αὐτὴν εἰς τὸν τάφον ἐπὶ τὸ εὑρεῖν τὸν βόστρυχον Ὀρέστου.* Und das Erlebnis der Chrysothemis am Grabe ist die Voraussetzung für ihr zweites Auftreten 871, das wiederum eine bedeutsame Epoche im Ablauf des Geschehens einführt. Indem übrigens die Entsendung der Chrysothemis die Erwartung einer Begegnung mit Orestes weckt, dient sie auch der in diesem Drama so wichtigen Spannung.

3. Das *πλάσμα* des Anschlags 374 ff., das einzige, in dem der Gegensatz zwischen Elektra und den Machthabern von Mykenä von deren Seite her zu einem direkten Angriff sich verdichtet, macht Elektras Lage drangvoll, besonders das Setzen des Zeitpunktes 386, und erzeugt so Spannung. Cf. 627, 820 f.

Chrysothemis, die Plastifikation einer anderen Verhaltensmöglichkeit in der Lage Elektras, wird durch Kontrastierung mit der Schwester exponiert. Motiviert ist das bewegte Gespräch 328 ff. damit, daß Chrysothemis Elektra vor dem Anschlag Ägisths und Klytämestras (374 ff.) warnen will. Ohne einen besonderen Anlaß würde der Dialog 328—368 zufällig erscheinen, sozusagen in der Luft stehen, da er ja nur das Typische eines Verhältnisses exponiert, das seit Jahren besteht. Das Warnungsmotiv rettet die Wahrscheinlichkeit dieses Gesprächs gegenüber dem Zuständlichen, Altgewohnten (372 f.). Dieses Motiv erscheint erst nach dem einleitenden, exponierenden Teil 328—371, weil dieser nur so das gebührende Interesse finden kann, ehe er durch jenes gedrückt wird. Analog ist die Einführung dessen, worauf die Hauptbedeutung dieser Szene beruht, bis 404 f. zurückgedrängt — wo Chrysothemis nach der erfolglosen Auseinandersetzung mit der Schwester sich anschickt ihren Weg fortzusetzen —, obgleich die Aufmerksamkeit schon 324—327 darauf hingelenkt wurde. Der ganze Abschnitt 328—404 schiebt sich retardierend ein. Daher muß Chrysothemis 328 das Gespräch beginnen, sonst müßte auf 324—327 hin

μὴ νῦν ἔτ' εἴπῃς μηδέν· ὡς δόμων ὁρῶ
τὴν σὴν ὅμαιμον, ἐκ πατρὸς ταὐτοῦ φύσιν,
Χρυσόθεμιν, ἔκ τε μητρός, ἐντάφια χεσοῖν
φέρουσαν, οἷα τοῖς κάτω νομίζεται

Elektra sogleich die Frage 405 tun:

ποῖ δ' ἐμπορεύῃ; τῷ φέρεις τάδ' ἔμπυρα;

Ganz richtig erklärt ja — im Gegensatz zu Schneidewin-Nauck — der Scholiast (zu 324) das Abbrechen des Dialogs durch den Chor: *οὐχ ὡς τῆς Χρυσοθέμιδος τἀναντία φρονούσης τῇ Ἠλέκτρᾳ ἀλλ' ἐπειδὴ ὁρῶσιν ἐναγίσματα βαστάζουσαν τοῦτο πρῶτον πυθέσθαι βουλόμεναι κωλύουσιν αὐτὴν τῶν ἑξῆς λόγων.* „Das ist das Neue, das Wichtigste, das worauf das *προκόπτειν τὴν ὑπόθεσιν* beruht, darnach sollte doch natürlich zuerst gefragt werden; mit voller Absicht geht aber der Dichter diesem von der ratio geforderten Gange aus dem Wege, weil es ihm darum zu tun ist, zuerst das *ἦθος* der Schwester zu exponieren.“ [8])

Die ganze Szene gipfelt in der Reaktion Elektras auf die Mitteilung des Traumes: in der Durchkreuzung des Willens Klytämestras durch ihren eigenen Willen. Chrysothemis muß also ebenso für Elektras Absicht zu gewinnen sein wie sie sich vordem zum Werkzeug Klytämestras hergab: das ist dadurch möglich, daß sie mit dem Herzen zwar auf der Seite der Schwester steht, aber zu schwach und zaghaft ist, um sich nicht den Machthabern zu fügen. Obgleich sie also bei der Exposition ihres *ἦθος* (328 ff.) gegen Elektra redet, läßt Sophokles vorbereitend doch auch schon die Seite ihres Wesens durchblicken, die sie mit der Schwester verbindet und sie befähigt ihr beim Opfertausch zu Willen zu sein, so daß mit dem *ὁμαλόν* ihres *ἦθος* auch die Wahrscheinlichkeit gerettet ist (333 f., 338 f., 343 f., 400). Der Chor verstärkt Elektras dringenden Wunsch (durch die Momente *εὐσέβεια, σωφρονεῖν, ὦ φίλη* — entsprechend der Anrede Elektras 431 —) und Chrysothemis stimmt zu (466 f.). Daß sie aber der möglichen bitteren Folgen gedenkend eigens Verschwiegenheit erbittet, damit ist ihr Charakter doch auch wieder nach der anderen Seite hin gewahrt (468 ff.).

Diese Mittelstellung zeigt sich auch bei der Einführung des Motivs des Traumes und der Sendung zum Grabe. „Als Elektra nach dem Traumgesicht ... fragt, stellt sich heraus, daß Chrysothemis nur weniges und auch dies nur aus dritter Hand weiß (von einem, der Klytaimestra belauscht hatte). Damit ist ihr Verhältnis zu Klytaimestra charakterisiert: sie ist keineswegs Vertraute der Mutter; wäre sie es, würde jedes weitere Verhältnis zu Elektra unmöglich sein“ (Kaibel S. 135) (414 ff.). Andererseits aber kann Klytämestra sie doch mit der Darbringung der Opferspenden am Grabe beauftragen, weil sie sie eben gefügig weiß.

Die Sitte, schreckende Träume dem Sonnengotte anzuvertrauen (424 f.), bietet das Motiv, durch das Klytämestras nächtliches Gesicht anderen überhaupt kund wird.

II. Epeisodion (516 ff.).

Mit dem Auftreten der Klytämestra schafft Sophokles die Situation, die er für das Eintreffen der Todesnachricht braucht. Schol. 660 be-

[8]) Roemer, Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65 H. 1 (N. F. 19) S. 77 Anm. 20.

merkt über das Kommen des Pflegers: *εὐκαίρως δὲ ἥκει ἔξω οὐσῶν ἀμφοτέρων, πρῶτον ἵνα μὴ δισσολογοίη πρὸς ἀμφοτέρας ἀπαγγέλλων, δεύτερον πρὸς τὸ δηλωθῆναι τὴν γνώμην ἀμφοτέρων.* Motiviert ist Klytämestras Erscheinen damit, daß sie sich — nicht zufrieden mit der Sendung der Chrysothemis zu Agamemnons Grab — in der Beängstigung ihres Herzens selbst mit Opfer und Gebet an Apollon wenden will, dessen Standbild sich vor dem Palast befindet. So ist im Interesse des Kompositionsplanes des Gegenspiels Versuch der Schicksalsabwendung ebenso in eine Zweiheit von Handlungen auseinandergelegt wie — durch das *πλάσμα* der vorgeblichen Doppelgesandtschaft — die Aktion der Angreifer.[9]) Analog dem Aufbau der vorausgehenden Chrysothemisszene schiebt sich auch in dieser Szene vor den Eintritt des Hauptmoments, den Vollzug des Opfers (632 ff.), um dessentwillen Klytämestra kommt, ein breiter Keil ein (516—629) zum Zwecke der Exposition ihres Charakterbildes, der freilich schon durch das Frühere vorgearbeitet ist.

Unter dem Eindruck des Traumes stehend strebt Klytämestra die Angst ihres Inneren zu beschwichtigen: daher das doppelte Opfern, daher auch das Bedürfnis ihr Gewissen zur Ruhe zu überreden. Der Anblick der mit den Frauen vor dem Palaste weilenden Elektra, deren Gespräche sie sofort errät (518), ist ihr ein im Grunde erwünschter Anlaß ihr Tun und Verhalten zu verteidigen, um dadurch wieder mehr innere Fassung zu gewinnen. Diese Motivierung nimmt der Expositionsrede den Charakter des Zufälligen. 523 f. aber stellt sie sich selbst die Falle. An diese Worte knüpft Elektra an, wenn sie — durch die Traumerzählung mit neuer Zuversicht erfüllt — der Mutter in völlig ruhigem Ton mit den Versen 552—555 begegnet: ein Verhalten, durch das Klytämestra sich gezwungen sieht, um sich nicht in einen Widerspruch zu verwickeln und damit der Gegnerin einen Sieg zuzugestehen, die Überlegene zu spielen und mit erheuchelter Gelassenheit Elektras Bitte zu gewähren, gleich als könne sie einer Widerrede furchtlos entgegensehen. So führt der Dichter *κατὰ τὸ εἰκός* Elektras Antwort ein, die notwendig war, damit die völlige Haltlosigkeit dessen, was Klytämestra vorgebracht, dargetan wurde. Es lag Sophokles daran, ihre Ermordung lediglich als ein göttliches Strafgericht erscheinen zu lassen.[10])

---

[9]) Cf. dagegen bei Äschylos das *ἁπλοῦν τῆς δραματοποιίας,* wie es in dessen *βίος* heißt.

[10]) „Um die Einrede abzuschneiden, Agamemnon habe lieber die Flotte nach Hause zurückführen sollen, weicht Sophokles von der alten Sage ab, wonach widrige Winde die Fahrt nach Troia unmöglich machten, vgl. Aisch. Ag. 192 ff." (Schn.-N. zu 563 f.). Sophokles erfindet völlige Windstille: *τὰ πολλὰ πνεύματ' ἔσχ' ἐν Αὐλίδι* 564. Cf. *οὐ γὰρ ἦν λύσις ἄλλη στρατῷ πρὸς οἶκον οὐδ' ἐς Ἴλιον* 573 f.; und *βιασθεὶς πολλὰ κἀντιβάς, μόλις . . .* 575. — Kassandra, die bei Euripides in der Rede Klytämestras (El. 1011 ff.) eine Rolle spielt (1032 ff.), ist bei Sophokles ganz beiseite gelassen. — Es mag hier gleich noch auf die um der *διάνοια* willen gemachte Änderung in der Mythopöie 539 hingewiesen werden: „Sophokles mußte hier von Il. 3, 175 und Od. 4, 12 ff. abweichen, wonach Helene dem Menelaos nur die Hermione gebar; denn sonst hatte Klytaimestra den Einwurf zu befürchten, Menelaos habe das einzige Kind nicht hergeben dürfen" (Schn.-N. zu 539).

Zu beachten ist in dem leidenschaftlichen Wortgefecht zwischen Mutter und Tochter die Beziehung auf das generelle ἦθος in den Worten Elektras 616—18. — Vgl. ferner Schol. 627: *πιθανῶς ἐπὶ τὸν ἀγρὸν ἔφη τὸν Αἴγισθον ὑπὲρ τοῦ παρρησίαν δοθῆναι τῇ κόρῃ.*

Dadurch daß Elektra 628 f. auf der Mutter Worte 556 zurückweist, gewinnt diese einen Anlaß, der für sie peinlichen Auseinandersetzung ein Ende zu machen: sie knüpft an ihre Erlaubnis zum Reden die Gegenforderung, Elektra solle sie nun ungestört opfern lassen (630 f.). So wird aus dem *πλάσμα* 556 das Motiv herausgesponnen, das die Handlung über die retardierende Streitszene hinausführt. (Cf. Schol. 632: *δεῖ γὰρ καὶ προκόπτειν τὴν ὑπόθεσιν διὸ οὐ ποιεῖται πλείονας ἀντιρρήσεις.*) Kaibel bemerkt zu 632 (S. 171): „Es wäre das Natürliche gewesen, wenn Elektra jetzt die Bühne freiwillig verlassen oder Klytaimestra ihr zu gehen befohlen hätte. Da sie aber für die nächste Szene notwendig ist, bleibt sie und Sophokles gewinnt aus diesem szenischen Zwang eine besondere Charakteristik der betenden Sünderin (638)."

War der Traum Klytämestras für diese wie für Elektra das erste Anzeichen vom Nahen des Schicksals, so weiß der Zuschauer, daß dieses mit dem Kommen des Pflegers und seiner Meldung vom Tode Orests einen beträchtlichen Schritt vorwärts tut, während für die getäuschten *πρόσωπα* gerade das Gegenteil der Fall zu sein scheint. Der Fortschritt, den die Szene 660 ff. bewirkt, liegt darin, daß der Alte Klytämestra in Sicherheit wiegt, durch die Ankündigung der Überbringer der Totenurne dem Eingreifen des Orestes vorarbeitet, selbst aber Einlaß in das Schloß erlangt, wo er die Lage der Dinge auskundschaften kann. Wie wir sehen werden, ist seine Anwesenheit im Palaste auch beim Anagnorismos der Geschwister sehr wichtig. Das Neue, was diese Szene in der Seelengeschichte Elektras bringt, ist die Vernichtung ihrer letzten Hoffnung, der Umschlag ihrer Stimmung in trostlose Verzweiflung.

Der Pfleger steht vor der Aufgabe sich in keiner Weise verdächtig zu machen, vielmehr seine Botschaft so glaubwürdig wie möglich erscheinen zu lassen. Cf. Schol. 660: *πιθανῶς δὲ ἐρωτᾷ ὡς ἀγνοῶν.* Vorher heißt es in diesem Scholion: *τὸ δὲ ἦθος αὐτοῦ μέσον ἐστὶν οὔτε ἀποικτιζομένου παντάπασιν οὔτε ἡδομένου ἀλλ' ὡς ξένου.* So steht er zwischen Klytämestra und Elektra, auf die sein Bericht gerade die entgegengesetzte Wirkung ausübt. Obgleich er das natürliche menschliche Gefühl des Schmerzes über die Katastrophe Orests in würdiger Weise zum Ausdruck bringt (761 ff.), legt er doch mit kluger Berechnung einen gewissen Akzent auf die Freude, die seine Botschaft bei Klytämestra und Ägisth erwecken muß (666 f., 772). Angeblich von Phanoteus gesandt, dem Freunde der gegenwärtigen Herren von Mykenä (cf. 45 f.), stellt er sich auch auf deren Seite — er muß ja ihr Vertrauen gewinnen. Damit Klytämestra für die gläubige Aufnahme der Meldung (673) bereits günstig gestimmt ist, läßt Sophokles wohlweislich erst den Namen des Phanoteus nennen, das *ἡδύ* der Botschaft betonen und die Freundschaft hervorheben, die auch Klytämestra ausdrücklich bestätigt (666 f., 670 ff.).

Auf die Bedeutung des Motivs der Doppelgesandtschaft und der Einführung des Phanoteus für die *πιθανότης* der Todesbotschaft wurde schon bei der Besprechung des Prologes hingewiesen.[11])

Die Erzählung 681 ff. ist mit ihrer Anschaulichkeit und ihren reichen Details ganz darauf angelegt den Eindruck der Wahrheit zu erwecken, die Überzeugung, hier rede in der Tat ein Augenzeuge, wie ja 762 f. vorgegeben wird. Cf. Schol. 701: *φιλοτίμως διὰ πιθανότητα ταῦτα ἐπεξεργάζεται.* So dient die Breite dieser epischen Partie zugleich dem dramatischen Zweck dieser Szene.[12])

Der Dichter hebt das Schicksal seines Helden besonders heraus, wenn er diesen nicht bei dem großen Zusammenstoß 724 ff. den Tod finden läßt. Um nicht in den Knäuel der gescheiterten Gespanne mitverstrickt zu werden, muß also Orestes hinter der Hauptmasse seiner Mitbewerber zurückbleiben; da nun aber auf seine Tüchtigkeit deshalb kein Schatten fallen darf, so wendet der Dichter das *οἰκονομικῶς* Geforderte in eine *ἀρετή* seines Helden: Orest hält sich mit kluger Berechnung zurück, „um seine Rosse bis zum entscheidenden Umlauf zu schonen" (Schn.-N. zu 734 ff.): *ὑστέρας ἔχων πώλους, τῷ τέλει πίστιν φέρων* 734/5.

---

[11]) Bei Äschylos wird die Überlistung, da anderes im Mittelpunkt des Interesses steht, mit großer Kürze behandelt (Choeph. 674 ff.). Wohl haben Klytämestra und Ägisth das Bedürfnis nach genaueren Mitteilungen über Orests Tod, doch gibt der Dichter solchen vor dem Zuschauer keinen Raum (735 ff., 851 ff.; 848 ff.) Zu beachten ist übrigens auch, daß bei ihm Klytämestra — worin sich ein heimlicher Argwohn verrät — den Ägisth ausdrücklich in Begleitung von Bewaffneten ins Schloß entbieten läßt (769), ein Auftrag, dessen Ausführung dann der Chor im Interesse des Gelingens der Rachetat vereiteln muß (770 ff.). — Aristoteles sagt Poet. c. 24. 1460a 27 ff.: *τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος . . . ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες.* Roemer erklärt (Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65 H. 1 [N. F. 19] S. 68) diese Äußerung so: „Elektra unterhält geheime Verbindungen mit dem Bruder, wie El. 167 ff. 293 ff. 319. 1154 ff. genugsam bezeugen, Ägisth und Klytämestra, denen am Wohl und Wehe des zu fürchtenden Rächers alles gelegen sein muß, die — natürlich und griechisch gedacht — auf die denkbar umfassendsten und geheimsten Überwachungsmaßregeln bedacht sein mußten und auch die reichsten Mittel hatten, sie durchzuführen — die hören von einem aus der Fremde, wenn auch von einem Gastfreund des Ägisthos gekommenen Boten die Meldung von des Orestes Tode, glauben sie und gehen so leicht in die Falle. Das ist das *ἄλογον,* welches Aristoteles damit hervorheben wollte . . ." Hat Aristoteles so gedacht, so geht, da bei Sophokles von derartigen Überwachungsmaßregeln nichts verlautet, seine Bemerkung eigentlich darauf, daß der Dichter solche nicht voraussetzt. — Bei Euripides hat Ägisth auf den Kopf des Orestes einen Preis gesetzt (32 f.); dem entspricht, daß Orest keinen bestimmten Aufenthaltsort in der Fremde hat (233 f.). Elektras Verheiratung an den armen Edelmann ist ebenso in Ägisths Sicherheitsbestreben begründet (20 ff., 266 ff.); cf. auch 616 f.

[12]) Es ist uns auch bekannt, daß die Schilderung solcher Agone und eines solchen *ναναγεῖν* bei den Hörern sehr beliebt war; cf. Pseudo-Demosthenes 61, 29: *πολλῶν θρυλούντων ὡς ἐν τοῖς ἱππικοῖς ἀγῶσιν ἡδίστην θέαν παρέχεται τὰ ναναγοῦντα καὶ δοκούντων ἀληθῆ ταῦτα λέγειν;* ferner: Roemer, Über den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums. Abh. d. Münchener Akad. d. Wissenschaften I. Kl. Bd. 22 I. Abt. (1901/2) S. 49.

In den Versen 757 ff. wird auf das Eingreifen Orests vorbereitet und das Überbringen der Urne natürlich motiviert.

V. 772 gibt der Handlung insofern einen neuen Bewegungsanstoß, als er Klytämestra der flüchtigen Trauerstimmung (766—71) entreißt, mit der das Muttergefühl trotz der entgegengesetzten Grundrichtung ihres *ἦθος* berücksichtigt wurde. Jetzt kehrt sie wieder zu ihrem eigentlichen Selbst zurück. Die Anrede 797 f. veranlaßt den Alten zu der Frage 799, die Klytämestra damit beantwortet, daß sie ihn in den Palast führt (800 ff.).

Der Pfleger wurde Zeuge von Elektras Schmerz, doch verwehrte ihm die Gegenwart der Königin sie in das Geheimnis mit einzuweihen. Im Interesse des Kompositionsplanes mußte eine Aussprache zwischen beiden unmöglich sein. „Der Monolog ist nicht eine bloße Totenklage: Elektra tut einen bedeutenden Schritt vorwärts, sie empört sich gegen die Sklaverei, in der sie bisher gelebt. Diese energische Regung bereitet die Begegnung mit Chrysothemis vor“ (Kaibel S. 196) (817 ff.). Von Selbstmord, an den man denken könnte, schweigt der Dichter; die Verzweiflung kommt in der Form des Entschlusses 817 ff. zum Ausdruck. Cf. Schol. 818: *τοῦτο οἰκονομικῶς· εἰ γὰρ ἀπορήσασα ἐπὶ τοῖς ἠγγελμένοις ἀπέκτεινεν ἑαυτὴν διελύετο ἂν ἡ ὑπόθεσις.* „Übrigens hat Elektras Entschluß, das Haus nicht mehr zu betreten, auch dramaturgische Bedeutung. Nichts war natürlicher, als daß sie nach der Unglücksbotschaft die Einsamkeit aufsuchte; da sie aber in der nächsten Szene notwendig auf der Bühne sein muß, so ist ihr Bleiben passend begründet“ (Kaibel S. 198).

Die Pause bis zum Einsetzen eines neuen die Handlung weitertreibenden Momentes (871 ff.) gibt Raum, Elektra ihre verzweifelte Stimmung im Wechselgesang mit dem Chore lyrisch austönen zu lassen (823—70). Zugleich gewinnt der Darsteller des Pflegers, der 871 als Chrysothemis wieder zu erscheinen hat, die nötige Zeit zur *μετασκεύασις*.

III. Epeisodion (871 ff.).

Mit dem Auftreten der Chrysothemis sendet das Schicksal Elektra ein neues Zeichen seines Nahens: die Spuren einer Opferspende und der auffällige Schmuck des Grabes Agamemnons deuten auf Orests Anwesenheit. Zugleich tritt ein neues Spannungsmoment ein: der Zuschauer muß anfangs, besonders auf die jeder weiteren Erklärung vorausgestellten Worte *πάρεστ' Ὀρέστης* (877) hin, wirklich glauben, am Grabe des Vaters seien die Geschwister sich begegnet; die genaue Erzählung der Chrysothemis wird bis 892 retardiert. Freilich kann deren freudig erregte Stimmung nicht andauern, sich nicht auf Elektra übertragen. Die scheinbar so sicher beglaubigte Botschaft vom Tode Orests steht dem entgegen. Gleichwohl leitet die Berührung mit der Schwester in Elektras Seelengeschichte eine neue Phase ein: ihre durch die Trauerbotschaft völlig lahmgelegten Kräfte werden unter dem Eindruck der erhöhten Lebensstimmung der Chrysothemis neu geweckt. „Die Teilnahme der Schwester“ — wie sie sich besonders am Schlusse der Erzählung

892—919 äußert — „ermutigt sie, die eben noch sterben wollte, zu einem ungeheuerlichen Plan: Chrysothemis soll ihr helfen Aigisth zu erschlagen“ (Kaibel S. 50) — (zweites, bedeutendes Gegengewicht gegen Elektras Passivität). Von einer Tötung der Mutter durch die Töchter ist wohlweislich nicht die Rede. Der Wendepunkt der Szene liegt bei 938/9, wo Elektra energisch die Initiative ergreift.

Kaibel bemerkt zu 883 (S. 208): „Elektra kann aus sehr einfachem Grunde nicht jetzt schon sagen ‚Orest ist ja tot‘; dann wäre Chrysothemis nicht zum Erzählen gekommen. So läßt Sophokles sie nach dem Gewährsmann fragen“. Elektra ist eben doch erstaunt über die freudige Zuversichtlichkeit der Schwester, trotz aller Hoffnungslosigkeit, die durch die Verse 891 und 920, die der Chrysothemis Erzählung umrahmen, ausdrücklich gewahrt ist.

Zu beachten ist die symperastische Gestaltung 924 ff. Chrysothemis vernimmt das all ihre Hoffnungen zerstörende *τέθνηκεν*. Nach den näheren Umständen von Orests Tod darf sie aber im Interesse des Zuschauers nicht fragen, *ἵνα μὴ διλογία γένηται.*[13]) Wie umsegelt der Dichter die Klippe?

1. Die erste Reihe der *κατὰ τὸ εἰκός* geführten Repliken mündet ein in das *κατ᾽ οἶκον* 929: Chrysothemis kann den Boten also selbst aufsuchen und alles aus der besten Quelle — durch den Augenzeugen erfahren. Die Erwähnung der Augenzeugenschaft (927) begegnet zugleich dem Zweifel an der Richtigkeit der Meldung, der für Chrysothemis naheliegt, da sie nicht ohne Grund ihre Wahrnehmung auf Orest bezieht (908 ff.).

2. Was sich durch die Annahme: Orest ist da — so natürlich erklärte und sie mit so großer Freude erfüllte, erscheint nun plötzlich über die Maßen seltsam. So stellt sie die Frage 930 f.

3. Elektras Vermutung 932 f. scheint das Rätsel zu lösen und verwandelt den Einwand der Schwester geradezu in eine Bestätigung. Nun ist Chrysothemis zunächst ganz vom Schmerze hingenommen; alle weiteren Fragen aber schneidet Elektras energische Aufforderung zum Handeln ab (938 f.). Es bleibt Chrysothemis nicht viel Zeit dem Unglück nachzuhängen, Elektra nimmt sie sofort in Anspruch.

Aber Chrysothemis' Teilnahme vermag Elektras Kräfte nur neu zu beleben; als diese nun dem schwesterlichen Zusammenschluß den Vollzug der Rachetat zum Ziele setzt, da zeigt sich wiederum die Grenze ihrer

---

[13]) cf. Roemer, Zur Technik der homerischen Gesänge. Sitzungsberichte der philos.-philol. u. d. histor. Kl. der Münchener Akademie d. Wissenschaften 1907 III S. 495 ff. Roemer weist mich auch auf Homer P 694 ff. hin: Menelaos hat dem Antilochos den Tod des Patroklos kundgetan —

ὣς ἔφατ᾽, Ἀντίλοχος δὲ κατέστυγε μῦθον ἀκούσας.
δὴν δέ μιν ἀμφασίη ἐπέων λάβε, τὼ δέ οἱ ὄσσε
δακρυόφι πλῆσθεν, θαλερὴ δέ οἱ ἔσχετο φωνή.

Zu 695 lesen wir im Schol. BT: *πανταχόθεν ἐπεσημήνατο τὸ πένθος, μάλιστα δὲ ἐκ τοῦ μηδὲ πυθέσθαι τὸν τρόπον τῆς τελευτῆς.* (Man vergleiche die Bemerkung im Schol. BT zu 689: *παρατήρει ποσάκις εἰπὼν περὶ τῆς ἀναιρέσεως Πατρόκλου οὐδαμοῦ προσκορὴς ἐφάνη.*)

Kraft; sie kann der heroischen Schwester nicht folgen. Für Elektra aber gibt es nun, nachdem ihre starke Natur sich wieder aufgerichtet hat, kein Zurück mehr. Mit dem Entschluß die Tat allein auf sich zu nehmen (1019 f.) tut sie noch einen Schritt weiter, erhebt sich ihr *ἦθος* zu seiner letzten, einsamen Höhe. Der agonistisch bewegte Dialog mit Chrysothemis 1021 ff., die in sie dringt von ihrem unerhörten Plan doch abzustehen, endet für jene mit der Erkenntnis, daß Elektra unbeweglich bei ihrem Vorhaben beharrt. Darin liegt das Motiv für ihr Abgehen (1050 f.), mit dem das Epeisodion schließt.

Indem Elektra den Entschluß gefaßt hat das Rachewerk selbst auszuführen, hat sie dem Geiste nach die Tat getan. Zum äußeren Vollzug des Mordes durch das Mädchen soll es nicht kommen; diese Aufgabe übernimmt der Mann, der Bruder. Jetzt ist also der Zeitpunkt gegeben für das Eingreifen Orests, für die Begegnung und die Anagnorisis der Geschwister.

IV. Epeisodion (1098 ff.).

Orest tritt mit seinen Begleitern auf, um zur Ausführung seiner Tat in das Haus zu gelangen — unter dem Vorwand der Erledigung des Auftrags, mit dem Strophios ihn angeblich entsandte (1110 f., 1113 f.; cf. 759). Eine Begegnung und Aussprache mit Elektra liegt zunächst nicht in seinem Plan. Wohl aber steuert der Dichter auf die Anagnorisis zu. Indem der Chor (1105) den Orest an Elektra verweist, werden die Geschwister in Beziehung zueinander gebracht. Zwar droht Orests Auftrag 1106 f. einen Dialog unmöglich zu machen, das Wort *Φωκῆς* aber ruft in Elektra die Erinnerung wach an die Äußerung des Boten 759, wird zum Stichwort für ihre Frage 1108 f. und damit ist das Gespräch eingeleitet. Orests Mitteilungen 1110 f., 1113 f., 1117 f. fesseln Elektras Aufmerksamkeit und Teilnahme so sehr, daß sie darüber seine Weisung 1106 f. völlig vergißt. So hält sie der Dichter auf dem Schauplatz zurück und sein Kompositionsplan ist gerettet.

Man beachte, wie Orest seine Rolle als Fremder spielt: er stellt sich, als hätte er schon früher nach Ägisths Hause gefragt (1098, 1101) und wüßte nichts von der Botschaft des Alten (1110 f.). Cf. auch Schol. 1117: *ἀξιοπίστως ἄγαν Ὀρέστης σκληρός ἐστιν οὐχ οἷον δεῖ ἄγγελον εἶναι καὶ συναχθόμενον τοῖς ἀτυχήμασιν ἔσθ' ὅτε.*

Elektras Wunsch die Urne zu ergreifen (1119 ff.) und Orests Gewährung (1123 ff.) nähern die Szene insofern ihrem Ziele, als Elektras Totenklage beim Umfassen der Urne (1126 ff.) die Vorstufe zur Anagnorisis bildet. „Die Klage der Schwester bietet Gelegenheit ihre ganze große Liebe zum Bruder in einem gewaltigen Bilde zusammenzufassen, sie dient auch als Begründung für die vorzeitige und verabredungswidrige Erkennungsszene, die, wenn sie hinter die Tat selbst hinausgerückt wurde, ihrer wesentlichen Reize entbehren mußte“ (Kaibel S. 244). — Besonders zu beachten haben wir die Partie 1143—48: „Elektra hat den kleinen Bruder wie eine Mutter gewartet und gepflegt: das alles

ist nun vergebliche Mühe gewesen. Es ist klar, daß Sophokles die kilikische Amme aus den Choephoren (749) vor Augen hatte, ebenso klar aber, daß er aus Elektra keine Amme machen konnte und wollte" (Kaibel S. 248). „Elektra begründet das Ausnahmeverhältnis damit, daß weder die Mutter noch die Dienerschaft sich des Kleinen in Liebe annahm" . . . „Sophokles hat . . . die Amme entfernt, um ein besonders inniges Verhältnis zwischen Bruder und Schwester zu begründen, in der richtigen Einsicht, daß Elektra sonst, da der Bruder als Kind in die Fremde geschafft wurde und die Geschwister sich nie wieder sahen, nichts weiter als die allgemeine Schwesterliebe für ihn empfinden konnte" (Kaibel S. 249). — Bald muß Orest erkennen, wen er vor sich hat (cf. 1128 ff., 1137 ff., 1148 ff., 1154 ff., 1164); da vernimmt er aus dem Munde des Chors auch Elektras Namen (1171). Orest gerät in einen Zwiespalt zwischen dem Vorsatz, seine Tat zu tun ohne sich vorher zu erkennen zu geben, und dem Mitleid mit Elektra, das durch die Begegnung mit ihr allgewaltig in ihm rege wird. Es zwingt ihn endlich, doch die Maske fallen zu lassen. Durch diesen inneren Kampf ist die große Retardation in dieser Szene motiviert.[14]) Als Orest den Namen Elektras vernommen, übermannt ihn verräterisch sein Gefühl (1174 f.) — die Anagnorisis bahnt sich an; cf. Schol. 1174: *ἀναγκαῖον ἐμφανισθῆναι τὸν Ὀρέστην· διεφθάρη γὰρ τὸ συνεκτικὸν τῆς ὑποθέσεως σιωπῶντος αὐτοῦ* —; gleichwohl hält er seine Fiktion noch aufrecht und erst als ihm Elektras Worte 1198 als die Frucht des an 1174 f. sich anschließenden Dialoges zu erschütterndem Bewußtsein bringen, wie vernichtend seine und des Pflegers List die Schwester in ihrem Elend getroffen, vollzieht sich die Umkehr, bezeichnet durch den tiefschmerzlichen Ausruf 1199:

ὦ δύσποτμ', ὡς ὁρῶν σ' ἐποικτίρω πάλαι.

Jetzt will er sich entdecken (1203), aber auch nachdem er sich der Gesinnung des Chors versichert hat (1203 f.), überrascht er Elektra nicht sogleich mit der Nennung seines Namens. Die Zurückgabe der Urne ist die „Bedingung, die Orest wohl nur stellt, weil seine ehrliche Natur ihrem tiefen, wahren Schmerz gegenüber des falschen Spiels überdrüßig geworden ist . . . Mit dem peinlichen Redekampf, der sich um die Urne entspinnt, bezahlt er die Qualen, die der Schwester seine Maskerade bereitet hat, die er obwohl nicht auf sie berechnet, auch vor ihr durchführen gewollt, aber nicht gekonnt hat" (Kaibel S. 257 f.).[15])

---

[14]) Dies verkennt Ad. Müller (Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles), wenn er sagt (S. 160): „Es ist im eigentlichsten Sinne eine unnütze Quälerei der Heldin, daß Orestes sie nicht sogleich aufklärt, denn nichts hindert ihn daran."

[15]) Wir stimmen Kaibel bei, der die Rückgabe der Urne bei 1210 ansetzt: „Der Wendepunkt ist auch äußerlich vom Dichter gekennzeichnet, Orests barsche Worte füllen nur einen halben Vers, für Elektra bleiben $1^1/_2$ Verse. Eingeschüchtert gibt sie die Urne einem der Begleiter, aber nicht ohne bittere Klage . . ." (S. 258). Wenn sie gleichwohl noch 1216 sagt

εἴπερ γ' Ὀρέστου σῶμα βαστάζω τόδε,

so erklären wir dies so, daß sie auf 1215 hin auf den Träger der Urne zueilt und diese nochmals — als eigentlich ihr gebührend — leidenschaftlich umfaßt.

So fällt erst, als er sich aus dem Lügengewebe wieder herausgewunden, das erlösende Wort: *εἴπερ ἔμψυχός γ' ἐγώ* (1221). *Οἰκονομικῶς* war die Rückgabe der Urne notwendig, weil der Dichter sie im Momente der Anagnorisis natürlich unmöglich in den Händen Elektras sein lassen konnte.

Die große, so motivierte Retardation dient der Absicht des Dichters

1. auf die Anagnorisis zu spannen, deren endlicher Eintritt dadurch gehoben erscheint, wie es der Bedeutung dieses erfüllenden Momentes entspricht;

2. in der Skala der Empfindungen Elektras durch 1126 ff. einen weiteren, vollausklingenden Ton zu gewinnen;

3. den aus der Fremde kommenden Orest, ehe er an sein Rachewerk geht, zum Zeugen von Elektras Weh und Schmach zu machen. Das mußte vor der Anagnorisis geschehen; nach dieser ist ja Freude, Seligkeit die Grundstimmung Elektras.

Zu Orests Legitimation dient der Siegelring Agamemnons (1222 f.). Daß dieser an sich noch kein zulänglicher Ausweis ist, darüber war sich Sophokles ebenso klar wie über das Recht der Poesie die Herrlichkeit einer solchen Szene, die so ganz auf das Seelische gestellt ist, durch ernüchternde Auseinandersetzungen nicht zu stören. „Entscheidender als der Ring war für Elektra zudem alles, was ihr in dem Gespräch mit Orest rätselhaft gewesen und was ihr jetzt, auch ohne daß sie es ausspricht, mit einem Schlage klar und überzeugend erscheint" (Kaibel S. 260).[16])

Der dithyrambische Freudenausbruch Elektras, der auf die Anagnorisis folgt, ist ihrem *ἦθος* völlig angemessen. Wenn sich aber unmittelbar vor dem Hause[17]) diese von Elektras leidenschaftlichem Jubel durchhallte Szene abspielt, wird da nicht das Gelingen des Rachewerkes aufs höchste gefährdet? Um die Kühnheit dieser Gestaltung vor der Forderung

---

[16]) Euripides gründet die Anagnorisis der Geschwister auf die Aussage des greisen Pflegers Agamemnons, der den Orest einst gerettet und nun wiedererkannt hat (563 ff., 285 ff.), und auf eine Narbe, die Orest über dem Auge hat (572 ff.). — Die Gestaltung der Anagnorisis durch Äschylos hat Euripides El. 520 ff. nach der Seite des *εἰκός* kritisiert. Cf. Radermacher, Euripides als literarischer Kritiker, Rhein. Museum, N. F. 58 (1903) S. 546 ff.; Roemer, Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65 H. 1 (N. F. 19) S. 70. Wie die Äschyleische Erkennungsszene aufzufassen ist, wie sie sich gegenüber der Euripideischen Kritik behauptet, darüber vergleiche man Wilamowitz, Griech. Tragödien II[3]. Berlin 1901. S. 146 f. Anm. Bei Sophokles spricht Chrysothemis 907 ff. den Gedanken aus, der für die Äschyleische Elektra bestimmend ist. Cf. auch noch Wilamowitz, Aischylos Orestie. Zweites Stück. Berlin 1896. S. 169 ff.

[17]) Bei Äschylos findet die Anagnorisis am Grabe Agamemnons, also nicht in unmittelbarer Nähe des Palastes statt. Über den Ort der Handlung in den Choephoren vgl. Wilamowitz, Griech. Trag. II[3] S. 144 Anm. Euripides verlegt den Schauplatz der Handlung und somit auch die Anagnorisisszene auf das Land hinaus vor die Hütte des Gatten Elektras. Sein Orest wagt sich überhaupt nicht in die Stadt (94 ff.). Auch die beiden Mordtaten läßt Euripides außerhalb der Mauern von Argos vor sich gehen (cf. 615).

des *εἰκός* zu rechtfertigen, erfindet Sophokles das Wachestehen des Pflegers an der Tür im Innern des Hauses (1331 ff.) und läßt durch dessen Tadel 1326 ff. das Gewagte der Situation ausdrücklich hervorheben.[18]) Dem gleichen Zwecke dient, daß in dem Abschnitt 1232—87 — wenigstens in der *στροφή* und der *ἀντιστροφή* — Orests Stimme in einer gewissen Gegenbewegung geführt ist: er weist Elektra immer wieder auf das Gefährliche ihrer Lage hin, sucht ihrem Jubel — so sehr er dessen Berechtigung versteht — immer wieder ein Ziel zu setzen. Dem entsprechen in der äußeren Form die gehaltenen Trimeter, die fortwährend die bewegten lyrischen Rhythmen einzudämmen suchen. Übrigens gewinnt der Dichter aus dem Widerstreit der Ansprüche des *ἦθος* und der Situation die besondere Schönheit, die darin liegt, daß Elektra im Überschwang des Gefühls mitten in der Gefahr so jede Vorsicht außer acht läßt. — Cf. noch Schol. 1236: *παράκειται ἑκάστῳ τὸ οἰκεῖον· ἡ μὲν γὰρ γυνή τε οὖσα καὶ ⟨παρὰ⟩ προσδοκίαν εὐτυχοῦσα θρασυτέρα ἐστὶν ὁ δὲ εὐλαβὴς* (Roemer statt *ἀσφαλὴς*) *διὰ τὸ νῦν πρῶτον ἐπιχειρεῖν τοιούτῳ κινδύνῳ*; Schol. 1239: *ὅρα δὲ εἰ οἰκεῖα ταῦτα τῇ Ἠλέκτρᾳ παρόντος Ὀρέστου ὁπότε καὶ μόνη οὖσα τοσοῦτον ἐθρασύνετο.*[19])

Der Chor, der Elektra in ihrem Schmerz zur Seite stand, muß auch ihre Freude teilen. Da aber in der strophischen Partie 1232—87, die unser Interesse ganz auf die Hauptsache, die Gruppe der Geschwister, konzentrieren soll, kein Raum für die Einmischung des Chors ist, so läßt der Dichter ihn sein Gefühl in der Form von Freudentränen äußern (1230 f.).

Mit 1288 ff. (bes. 1293 ff.) wird die Szene weitergeführt. „Orest ist nachsichtig genug gewesen, aber er kommt so nicht zum Ziel. Darum gibt er dem Gespräch eine praktische Wendung und fragt nach den Verhältnissen des Hauses; ihre Antworten sollen aber kurz sein und das Überflüssige vermeiden . . . Orest begründet seine Mahnung mit Zeitmangel (in der Tat war es ja natürlich, daß sie ihm die Zustände,

---

[18]) Cf. Roemer, Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65 H. 1 (N. F. 19) S. 69.

[19]) Cf. Otto Ludwig, Gesammelte Schriften Bd. 5 (Leipzig 1891) S. 326: „Wir mußten sehen, wie diese Elektra liebt, um die Schönheit ihres Hasses zu verstehen . . . Nach der Erkennungsszene steht Elektra erst als geschlossener Charakter vor uns . . . Sie ist der Liebe so zugänglich als dem Hasse; ja was mehr ist, und worin eben die ideale Schönheit liegt: sie würde nicht so gewaltig hassen, wenn sie nicht so gewaltig liebte." S. 325: „Chrysothemis würde auch stärker hassen, so stark wie Elektra, wenn sie so starker Liebe fähig wäre, wie es Elektra ist. Es wäre gewiß interessant, wenn Sophokles uns auch eine Erkennungsszene zwischen Chrysothemis und Orest gegeben hätte; wir würden sie auch da weniger leidenschaftlich gesehen haben; gewiß hätte sie in dem Maße der Schwesterfreude, dessen sie fähig, die Gefahr nicht vergessen, und sie würde den Orest gewarnt haben, wenn es nötig gewesen wäre; aber ihr gegenüber hätte Orest die Stärke behalten, seine Maske fortzuspielen; wo nicht, so würde sie gewarnt haben über Not, weil sie die eigne Gefahr nicht vergessen hätte." Eine Bestätigung dessen ist in der Tat Chrysothemis' Verhalten am Grabe Agamemnons: 897 f., 905 f.

in denen sie lebt, ausführlich erzählte; da sie aber dem Zuschauer längst bekannt waren, durften sie nicht wiederholt werden)" (Kaibel S. 269f.). Mit ähnlicher Begründung und um desselben Kompositionszwecks willen hatte Orest schon 1251f., 1259 weitere Erzählungen zurückgedämmt. (Cf. Schol. 1251: *τὸ γὰρ ⟨νῦν⟩ διεξιέναι τὰ κατὰ τὸν Ἀγαμέμνονα δι' ὄχλου ἦν τοῖς θεαταῖς ἐπισταμένοις τὸ πᾶν καὶ περιμένουσιν ἰδεῖν τἄ ἐξ Ὀρέστου γινόμενα*). Aber auch die Aufklärungen, auf die es Orestes ankommen muß, hätten sich auf Dinge zu erstrecken, die der Zuschauer bereits weiß. Die eigentliche Antwort auf 1293ff. ist daher in die wenigen Verse 1307—9 zusammengedrängt — vermöge der Voraussetzung Elektras, Orest habe schon irgendwie von Ägisths Abwesenheit gehört. Diese Voraussetzung ist natürlich nur in Elektras augenblicklichem Gemütszustand begründet. Der Dichter durfte nicht durch Wiederholungen ermüden und „gewinnt aus diesem Zwang ein hübsches Ethos für Elektra: es ist ihr ja alles so gleichgültig. Und kaum hat sie gesagt was sie sollte, kehrt sie auch wieder zu sich und ihrem Glück zurück" (Kaibel S. 271). In dieser Verfassung kann Elektra die Weiterführung der Handlung nicht übernehmen; ebensowenig aber Orest, der noch wünschen muß eine genauere Kenntnis von der Lage der Dinge zu bekommen.

Das *προκόπτειν τὴν ὑπόθεσιν* ist die Aufgabe des Pflegers; sein Kommen (1322) schneidet den Dialog der Geschwister an einer Stelle ab, die abermals zu Wiederholungen geführt hätte. „Da Orest von Elektras früherem Plan nichts wissen konnte, hätte sie ihm hier, wenn er, wie er doch mußte, danach fragte, die ganze dem Zuschauer bekannte Sache erzählen müssen. Da das nicht anging, läßt der Dichter das Gespräch durch den alten Diener unterbrechen, der ihm notwendigerweise eine andere Richtung gibt" (Kaibel S. 273). Durch die Art der Einführung des Alten (1322f.) wird Elektra in den vollen Ernst der Situation gerissen und erhält so Gelegenheit, im Gegensatz zu ihrer im Überschwang des Gefühls gezeigten Unvorsichtigkeit zu beweisen, daß sie nun die Lage mit Geistesgegenwart beherrscht (1323ff.); den Zuschauer also darüber zu beruhigen, daß sie das Gelingen der Tat durch ihr Verhalten nicht in Frage stellen wird — ein Zweck, dem auch das wundervoll aus der Situation heraus konzipierte *πλάσμα* 1309—15 [20]) dient gegenüber der Besorgnis Orests 1296f.

Der Pfleger hat durchaus die Führung in dieser Szene. Das schon früher besprochene *πλάσμα* des Wachestehens (1331ff.) macht es hier möglich, daß er sofort in die Situation eingreifen kann, nicht erst lange zu erfahren braucht, wie die Dinge zwischen Orest, Elektra und dem Chore stehen. Mit den Versen 1335ff., die zugleich die Motivierung seines Auftretens in sich schließen, gibt er der Handlung den neuen

---

[20]) Auf den Zwang der Maske führt dies *πλάσμα* zurück Otto Hense in der Abhandlung: „Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie" (enthalten in der Festschrift der Freiburger Universität zum 50jährigen Regierungsjubiläum S. K. H. d. Großherzogs Friedrich, Freiburg i. Br. 1902 S. 212f.).

Bewegungsanstoß: er treibt zur unverzüglichen Ausführung des Rachewerkes. Dies sein Drängen zur Tat ist das Motiv, dessen sich der Dichter zur symperastischen Gestaltung der Szene bedient. So setzt der Alte den notwendigen Fragen Orests mit *τελουμένων εἴποιμ' ἄν* 1344 ein Ziel: eine ins einzelne gehende Aufhellung der Lage im Palast war dem Dichter ebenso unwesentlich wie ein genaues Bereden der Art und Weise des Rachevollzuges. So wenig aber Orest auch erfährt: der Führerschaft des besonnenen, treuerprobten *γέρων*, der — mit den Örtlichkeiten im Hause bekannt — sich selbst über die augenblickliche Situation unterrichtet hat, kann er ohne weiteres folgen. Wir sehen, das *πλάσμα* der Kundschafterdienste des Pflegers trägt Frucht. Und wie den Orest so vertröstet der Alte auch Elektra (1364 ff.), *ἵνα μὴ διατριβὴ γένηται,* auf die Zeit nach der Tat, um sie über alles Einzelne aufzuklären. „Das ist auch für den Zuschauer beruhigend, der sich wohl verwundern mochte, daß Elektra bisher gar nicht nach den Einzelheiten gefragt hatte" (Kaibel S. 280). In diese stark vorwärts strebende Szene ist als Retardation die Anagnorisis zwischen Elektra und dem Pfleger eingespannt (1346—63). Auf diese Partie kam es dem Dichter an. Denn auch jetzt, wo alles auf die Entscheidung durch die Tat der Männer hinweist, sollte Elektra nicht aus der zentralen Stellung verdrängt werden, die er ihr im Ganzen der Komposition zugewiesen. So verwendet er den Umstand, daß Elektra den Alten nicht erkennt, an dieser Stelle dazu sie auch noch mit ihm in einer Anagnorisisszene zusammenzugruppieren und so in der Kette der Äußerungen ihres Gefühlslebens ein weiteres Glied zu gewinnen. Cf. Schol. 1346: *οὐκ ἠρώτησεν τοῦτο Ὀρέστην πρότερον ἢ Ἠλέκτρα ὑπὸ τῆς χαρᾶς ἀλλ' ἐφύλαξεν νῦν ὁ ποιητὴς εἰς ἕτερον ἀναγνωρισμόν.* Um seines Zweckes willen scheut der Dichter also nicht davor zurück, abermals vor den Toren des Feindes eine Wiedererkennungsszene sich abspielen zu lassen — und jetzt ist niemand mehr auf der Wacht.[21]) Freilich ist diese zweite Anagnorisis viel ruhiger im Ton und innerhalb engerer Grenzen gehalten. (Cf. auch Orests *ὅδ' ἐστί· μὴ μ' ἔλεγχε πλείοσιν λόγοις* 1353). — 1367 f. ertönt wieder der Ruf zur Tat und führt zur Auflösung der Situation — mit der Begründung 1368 ff. (Cf. Schol. 1368: *ἐνταῦθα ἀνεκάλυψε τὸ χρήσιμον τῆς ἀποδημίας Αἰγίσθου*).

Das *πλάσμα* des Gebetes (1374—83) unmittelbar vor der Tat lehrt uns abermals, unter welchem Gesichtspunkt der Dichter das blutige Werk betrachtet und gerechtfertigt wissen will. Sprecherin ist Elektra als die Hauptperson des Dramas; die Männer, die Vollstrecker des Gerichts, beten stumm. Elektra geht nach 1383 mit ins Haus. „Damit wird einerseits die ursprüngliche Fiktion (1105) gewahrt, daß die Fremden zu Klytaimestra wollen und Elektra sie einführen soll, andrerseits aber muß Elektra von dem was im Hause geschieht dem Chor oder vielmehr dem Zuschauer berichten können (1398). Die Hauptsache

---

[21]) Cf. Roemer, Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65 H. 1 (N. F. 19) S. 69.

freilich lassen Klytaimestras Weherufe wohl erraten, aber die Situation, in der Orest die Mutter angetroffen hat, muß erzählt werden: Orest selbst redet kein Wort, und dafür darf man dem feinfühligen Dichter ebenso dankbar sein wie dafür, daß er nicht noch einen besondren Mordboten geschaffen hat" (Kaibel S. 282).

Die Pause bis zum Wiederauftreten Elektras wird durch den Gesang des Chors ausgefüllt und spannt auf das Weitere (1384ff.).

Exodos (1398ff.).

„Elektra kommt heraus *φρουρήσουσ' ὅπως Αἴγισθος . . . μὴ λάθῃ μολὼν ἔσω*, das ist gut und zweckdienlich erfunden. Abgesehen davon, daß die Worte auf die bevorstehende Ankunft Aigisths vorbereiten, muß Elektra notwendig auf die Bühne, um nicht das Schrecklichste mit eigenen Augen zu sehen, und zugleich weil man wissen muß, wie sie die langersehnte Tat aufnimmt" (Kaibel S. 288) (1402f.).

Das Scholion zu 1404 sagt über die Behandlung der Katastrophe Klytämestras: *ἔθος ἔχουσι τὰ γεγονότα ἔνδον ἀπαγγέλλειν τοῖς ἔξω οἱ ἄγγελοι, νῦν δὲ διὰ τὸ μὴ διατρίβειν ἐν τῷ δράματι ⟨τοῦτο⟩ οὐκ ἐποίησεν· τούτῳ γὰρ προκείμενον τὸ κατὰ τὴν Ἠλέκτραν ἐστὶ πάθος· νῦν τοίνυν βοώσης ἐν τῇ ἀναιρέσει τῆς Κλυταιμήστρας ἀκούει ὁ θεατὴς καὶ ἐναργέστερον* (cod. G., statt *ἐνεργέστερον*) *τὸ πρᾶγμα γίνεται ἢ δι' ἀγγέλου σημαινόμενον· καὶ τὸ μὲν φορτικὸν τῆς ὄψεως ἀπέστη τὸ δὲ ἐναργὲς οὐδὲν ἧσσον καὶ διὰ τῆς βοῆς ἐπραγματεύσατο.*

Bei 1422 treten die Männer wieder aus dem Hause, um Elektra und damit dem Zuschauer den Vollzug des Rachewerkes zu bestätigen. Auch müssen sie wegen der Schlußszene 1466 ff. vom Kommen des Ägisth unterrichtet werden. Der Pfleger ist von hier an ein *πρόσωπον κωφόν*; der Schauspieler, der ihn bis 1383 darstellte, hat 1442 als Ägisth aufzutreten. Mit dessen Ankündigung (1428ff.) führt der Dichter die Handlung über die in engen Schranken gehaltene Szene des Muttermords [22]) hinaus und lenkt unsere Aufmerksamkeit der letzten, mit gutem Grunde breiter behandelten Phase des Geschehens zu: dem Gericht über Ägisthos. Orest und seine Helfer ziehen sich bei seinem Nahen wieder in den Palast zurück (1430ff.); sie dürfen durch nichts seinen Argwohn wecken, auch ist ihr Abgang *οἰκονομικῶς* gefordert, damit die Schluß-

---

[22]) Man beachte die Gestaltung des Dichters, in dessen Plane die Erinyen keine Stelle haben: 1400f.: „Das friedliche Bild Klytaimestras bildet einen scharfen Kontrast zur drohenden Gefahr, zugleich aber hat der Dichter dem Orest die Tat dadurch erleichtert, daß er ihn die Mutter bei heuchlerischem Tun finden läßt" (Kaibel S. 288). 1410f., 1411f.: Dem Ausruf der Klytämestra folgt sogleich eine Betonung der Ursache des Mordes. Auch wie Orest (1422f.) mit blutiger Hand aus dem Hause tritt, erinnert der Chor mit *οὐδ' ἔχω ψέγειν* versteckt an das Gerechte des Gerichts, und Orests erste Worte (1424f.) verweisen ausdrücklich auf Apollon, in dessen Namen und Auftrag die Tat geschah. „Seinen Seelenzustand deutet Orest nur leise an „im Hause steht alles gut, *Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν*;" daran eben beginnt er zu zweifeln. Von sich sagt er nichts, aber das *μέν* zeigt an, was er sagen würde, wenn er reden wollte" (Kaibel S. 290). Elektra ist auch „weicher gestimmt: *τέθνηκεν ἡ τάλαινα*" (Kaibel S. 290) (1426).

szene an der Leiche Klytämestras in der vom Dichter gewollten Gestalt möglich wird. Elektra erwartet den Ägisth (1436): so wird sie, die Hauptperson des Dramas, wie vorher der Reihe nach mit sämtlichen anderen *πρόσωπα*, zuletzt auch noch mit ihm zusammengruppiert in einer Szene, die ihr zudem eine — wenn auch schwache — Beteiligung an dem Rachewerk ermöglicht; auch wird durch diese Gestaltung Ägisth vor dem Hause zurückgehalten und so mittelbar verhütet, daß der Ausgang der Handlung hinter den Schauplatz fällt. Ägisth kommt, weil ihm Kunde geworden vom Tode Orests (1442 ff.); eine genauere Motivierung gibt der Dichter nicht; der Scholiast bemerkt zu 1428: *μετεκέκλητο γὰρ ἴσως ὑπὸ Κλυταιμήστρας.* An dem Zusammensein Elektras mit den Frauen vor dem Palast nimmt Ägisth keinen Anstoß; er ist ja ganz mit dem Gedanken an den Tod des gefürchteten Rächers beschäftigt; auch wollte der Dichter offenbar unter Verzicht auf alles Unwesentliche nur die Hauptlinie der Handlung zu Ende ziehen. Mit 1453 nimmt das Gespräch die für die Herbeiführung der Schlußszene an der Leiche Klytämestras entscheidende Wendung. „Aigisthos konnte aus den Worten heraushören, die Phoker hätten den Leichnam zur Stelle gebracht, und das sollte er, um bei der verhüllten Leiche der Klytaimestra nichts Arges zu ahnen“ (Schn.-N. zu 1453). Ob Ägisth von der Überbringung der Aschenurne nicht genügend unterrichtet ist oder ob er unter dem Eindruck der überraschenden Nachricht diesem Umstand wenig Beachtung schenkte, bleibt als unwesentlich verschleiert. *Ἐπέδειξαν* (1453) ist ihm das Stichwort zu seinem Befehl 1458 ff., der — aus seinem *ἦθος* heraus durch 1460 ff. motiviert — das Erscheinen Orests und seiner Helfer mit der Leiche Klytämestras (1466) ermöglicht und damit den Ausgang des Dramas aus dem Innern des Palastes auf den Schauplatz heraus verlegt. Um nicht Argwohn zu erregen, begründet Elektra ihre Bereitwilligkeit dem Befehle Ägisths gegenüber (1464) mit den — freilich zweideutigen — Worten:

τῷ γὰρ χρόνῳ
νοῦν ἔσχον, ὥστε συμφέρειν τοῖς κρείσσοσιν (1464 f.).

Die Gepflogenheit der Tragiker, Opfer des Schicksals dem Zuschauer vor Augen zu bringen, nützt Sophokles hier dazu aus die Rache an Ägisth einzuführen. Mit 1468 tut dieser den letzten Schritt auf sein Verhängnis zu — mit dem heuchlerischen

ὅπως
τὸ συγγενές τοι κἀπ᾽ ἐμοῦ θρήνων τύχῃ (1468 f.)

das eigentliche Motiv seines Handelns überdeckend (cf. 1455 f., 1458 ff.). „Natürlich will Aigisthos nicht sowohl den Toten beklagen als am Anblick des einst gefürchteten, jetzt beseitigten Feindes sich weiden“ (Schn.-N. zu 1468 f.). Nachdem Ägisth die Würfel seines Schicksals gefallen sieht, droht sein Verteidigungsversuch 1482 f. die Handlung noch einmal unnötig zu retardieren; daher 1483 ff. Elektras energischer Einspruch; cf. Schol. 1483: *περισσὴ γὰρ καὶ ἀπίθανος διατριβὴ πρὸς τῷ τέλει ἐκτείνειν λόγους.* Elektra „bleibt bis zuletzt Hauptperson, wie ihre Rede 1483 zeigt“ (Kaibel S. 302). So wurde diese ihre Stellung im

Drama ja auch bei der Tötung Klytämestras durch die Rufe 1411 f., 1415, 1416 gewahrt. Den bühnentechnischen Zwang Ägisth nicht vor den Augen der Zuschauer dem Schwerte Orests erliegen zu lassen umkleidet der Dichter mit dem *πλάσμα* 1495 f.; cf. Schol. 1495: *πρόφασιν πιθανὴν εὗρε τοῦ μὴ ἐν τῷ ἐμφανεῖ φονεῦσαι αὐτόν.* So ist auch ein Motiv gewonnen für die Räumung des Schauplatzes. Der Abzug des Chors aber ist nicht eigens begründet. Die letzten Worte Orests (1505 ff.) bedeuten mit ihrem Hinweis auf *δίκη* und *νόμοι* nochmals eine Rechtfertigung der blutigen Rachetat, mit der die Handlung — unter Verzicht auf das Eumenidenproblem — der ganzen Konzeption des Dramas entsprechend abschließen mußte.

Ödipus Tyrannos.

Das Charakteristische der Ödipustragödie liegt darin, daß ihr dramatisches Thema nicht ein Ringen entgegengesetzter Willenstendenzen ist, sondern die schicksalsträchtige Enthüllung gewisser Beziehungen, in denen der Held zu Vorkommnissen einer weit zurückliegenden Vergangenheit und den daran beteiligten Menschen steht. Wir haben hier streng genommen kein Gegenspiel. Von einigen wenigen Stellen abgesehen findet das Erkenntnisstreben des Ödipus nirgends bewußten Widerstand. Nichtwissen und irriges Meinen heißt der Gegner, dessen Überwindung es hier gilt. Wir können auch sagen: diese Tragödie ist eigentlich eine große dramatische Exposition, mit deren Ende die Katastrophe besiegelt ist; die volle Erkenntnis des Geschehenen zerschmettert den Ödipus wie Iokaste.

Im Kernpunkt der Fabel steht Ödipus' Mordtat am Dreiweg in Phokis und seine Heirat mit der Witwe des Laios. Das dramatische Thema ist die Aufdeckung aller Beziehungen des Königs Ödipus zu dem Ermordeten. Darnach erhält die Anagnorisis den doppelten Inhalt:

1. Der Ermordete war König Laios, der Königsmörder hat also Thron und Weib des Toten in Besitz —

2. Der Ermordete war Ödipus' Vater, der Vatermörder hat also die eigene Mutter zur Gattin.

Dem entspricht die Spaltung des Themas der dramatischen Gesamtentwicklung in zwei einzelne Themen. Die Erkennungen, die je die Frucht der beiden Teilentwicklungen sind, konnten zeitlich auseinanderliegen. Wir wissen, daß Euripides seinen Ödipus so komponiert hat. Sophokles zieht aber diese Erkennungen auf e i n e n Moment zusammen. Er beginnt mit Thema I (Wer ist der Mörder des Laios?), biegt dann kurz vor der Anagnorisis ab und verfolgt Thema II (Wer sind die Eltern des Ödipus?) und gerade dadurch, daß er dieses ganz durchführt, bringt er gleichzeitig jenes zu Ende.

Auf den bezeichneten Kernpunkt der Fabel zielen auch die drei Orakelsprüche, die Laios, Ödipus und Kreon zuteil werden. Ihr innerer Zusammenhang wird den Personen mit dem Eintritt der Anagnorisis offenbar; vorher sind sie in Wahn befangen und überblicken jede bloß

ein Stück der verhängnisvollen Begebenheiten; nur Teiresias, der Seher, durchschaut schon zu Anfang alles. Die dramatische Entwicklung besteht darin, daß das Wissen der einzelnen *πρόσωπα* mehr und mehr zusammengelegt wird, bis die volle Wahrheit daraus zutage tritt.

Mit dem von Kreon überbrachten Orakel, das die Bestrafung des Mörders des Laios fordert, wird das Thema des Dramas gestellt, — strenggenommen nur Thema I; aber es wird doch der Anstoß zur Erforschung eines Verhältnisses gegeben, dessen völlige Aufdeckung eben das Gesamtthema der Tragödie ist. Es liegt im Plane des Dichters, das erste Thema zunächst völlig rein zu erhalten, es nicht zu vermengen mit dem zweiten Thema, dem Abstammungsproblem. Daher ist bei Ödipus wie bei Iokaste vorerst jeder Einfluß abgehalten, der von dem Wissen der beiden anderen — auf das Verwandtschaftsverhältnis zielenden — Orakelsprüche etwa ausgehen könnte. Iokaste kennt zwar den dem Laios gewordenen Schicksalsspruch, er würde durch Sohneshand den Tod finden; diese Kenntnis aber wird aufgewogen durch ihre Überzeugung, der Sohn ging schon als Kind zugrunde. Und Ödipus erhielt zwar einst das Orakel von Vatermord und Mutterheirat, aber dem hält das Gegengewicht, daß er seine wahren Eltern nicht kennt, vielmehr Fremde dafür ansieht. Ödipus und Iokaste haben je eine falsche Größe in die Rechnung eingestellt; solange ihr Glaube an deren Richtigkeit nicht erschüttert wird, ist die ungestörte Entwicklung von Thema I gesichert. Auf die Erkenntnis jener von falschem Glauben zugedeckten Tatsachen ist dann Thema II gerichtet, das mit dem Auftreten des korinthischen Boten eingeleitet wird. Das Motiv der Pest gibt dem Einsetzen des ersten Themas Notwendigkeit, insofern sie es ist, die die Orakelbefragung und damit die Weisung Apollons herausfordert. Ähnliche Bedeutung hat für das zweite Thema der Tod des Polybos, den der Korinther in Theben meldet.

Prolog (1 ff.).

Die Pest ist also das Moment, das die Tragödie in Bewegung setzt. Wie sie den Ödipus zur Sendung nach Delphi veranlaßt hat, so treibt sie das Volk zur Bittgesandtschaft vor den Palast des Königs. Damit ist der Schauplatz und die Anfangssituation gegeben. Ödipus' Auftreten ist 6 f. motiviert „mit Seitenblick auf eine andere Gestaltung, die gleichfalls möglich war, die der Dichter aber verschmähte" (Roemer, Vorlesung [im folgenden abgekürzt: Vg.]). Die konstruktive Bedeutung dieses *πλάσμα* 6 f., das auch dem *ἦθος φιλόδημον* (Schol. 1) des Ödipus angepaßt erscheint, hebt der Scholiast (zu 8) hervor; *καλῶς δὲ οὐ δι' ἀγγέλων ἀπήγγελται ἵνα διαλεγομένου αὐτοῦ ἐκ Δελφῶν εἰσαγάγῃ τὸν Κρέοντα.* Mit 8 stellt der Dichter seinen Helden dem Zuschauer vor; Ödipus spricht die Worte „im Bewußtsein seiner allgemein anerkannten *φρόνησις*" (Roemer) und der ihr entspringenden Aufgabe, auch jetzt als der sich zu bewähren, als den des Volkes Stimme ihn preist. Der Erwähnung des Namens fehlt also nicht die Begründung.[1]) (Cf.

[1]) Dies verkennt Voltaire in seiner an Irrtümern reichen Kritik des

Schol. 8: *πιθανῶς δὲ τὸ ὄνομα τοῦ προλογίζοντος ἐδήλωσεν*). Über die Zusammensetzung der Bittgesandtschaft und die Verteilung ihrer dramatischen Aufgaben lesen wir in Schol. 9 diese treffende Bemerkung: *εὐτάκτως ἑκάστῳ τὸ δέον ἀπένειμεν, διὰ μὲν τῶν παίδων τὸν οἶκτον τῆς ἱκετείας διὰ δὲ τοῦ πρεσβύτου ἡ πρὸς τὸν βασιλέα ἀπόκρισις· εἰς γὰρ τοῦτο ἁρπρεπὲς τὸ τῶν νέων πρόσωπον· δεδήλωται οὖν ἡμῖν τὸ χρήσιμον τῆς παρουσίας τοῦ γέροντος* (Cf. 9 f. *ἐπεὶ πρέπων ἔφυς πρὸ τῶνδε φωνεῖν*). Ödipus' Frage 2, 9 ff. veranlaßt das Vorbringen der Bitte des Volkes. Der König hat zwar gemäß seinem *ἦθος προνοητικὸν τοῦ κοινῇ συμφέροντος* (Schol. 1) schon aus eigenem Antrieb den ersten Schritt zur Abwendung der Not seines Volkes getan (65 ff.): die Rede des Priesters bestärkt ihn aber noch in seinem Wollen und ruft jene Energie in ihm auf, die, sowie das Orakel seinem Streben die verhängnisvolle Richtung gewiesen, das Schicksal gegen ihn in Bewegung setzt (Cf. die Verse 76 f., 132 ff., 145, auf die schon 11 ff. vorausgedeutet wird). Aus seiner Herrscherstellung und seinem *ἦθος βασιλικόν* heraus wird Ödipus also zum Träger der Handlung. Die Rede 14 ff. dient aber auch dem Zwecke der Exposition, insofern der Priester die Bittgesandtschaft mit der allgemeinen Not begründet, deren Schilderung die gegenwärtige Lage charakterisiert (22 ff.), und mit dem Vertrauen des Volkes auf seinen König (31 ff.), wobei der Dichter *κατὰ βραχὺ . . . παρεμβάλλει ἡμῖν . . . τὰ τῆς ἱστορίας τοῦ Οἰδίποδος* (Schol. 33). Die Frage des Ödipus (2, 9 ff.) ist strenggenommen ein *ἀπίθανον*: er weiß ja den Grund der Opfer, Gesänge und Klagen und versichert 58 f. selbst, die Wünsche des Volkes seien ihm wohlbekannt. Wir müssen aber auch „das Ungewöhnliche der zu einem Menschen kommenden *ἱκετεία*" (Bruhn zu 31) bedenken: Ödipus antwortet der feierlichen Weise, in der die Bürgerschaft sich an ihn wendet, wenn er sich deren Anliegen in zusammenfassender Rede vortragen läßt. Dem Dichter war es natürlich um eine deutliche Exposition zu tun, zumal das Motiv der Pest von ihm neu eingeführt wurde.[2]) Indem der Zusatz *ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾷς* (22) versteckt darauf hindeutet, daß dem König nicht unbekannt ist, was der Priester schildert, dient er dazu, gegenüber jener Frage des Ödipus (2, 9 ff.) das *εἰκός* der Situation zu wahren. Unter demselben Gesichtspunkt sind die Verse 58 ff. zu betrachten, in denen der Dichter zugleich dafür sorgt, daß auf das *ἦθος βασιλικόν* seines Helden kein Schatten fällt. Von diesem *ἦθος* zeugt ferner, daß Ödipus bereits gehandelt hat (68 ff.). Dadurch daß die Sendung nach Delphi schon vor den Beginn des Stückes gelegt ist, kann sich aber auch unmittelbar an die einführenden Reden die Szene mit Kreon schließen (78 ff.), die mit der Antwort Apollons das dramatische Thema stellt (96 ff.). Weshalb Ödipus das Orakel, nicht etwa erst den Seher Teiresias befragt, darüber belehrt uns ein Blick auf

---

Sophokleischen Dramas (Lettres sur Œdipe III. Œuvres complètes I. Paris 1876 p. 11—19).

[2]) Cf. Bruhn S. 23.

den vom Dichter in den beiden ersten Epeisodien verfolgten Kompositionsplan, um dessentwillen es auch gerade Kreon sein mußte, der mit der Sendung nach Delphi betraut wird. Die Verse 69 ff. weisen vorbereitend auf Kreons Kommen hin und V. 73 ff. sagen uns, daß er jeden Augenblick eintreffen kann: sie sollen es nicht als anstößig erscheinen lassen, wenn er gerade jetzt auftritt, wo der Fortgang der Handlung ihn fordert, ein Zweck, dem auch die ausdrückliche Hervorhebung *εἰς καλὸν σύ τ' εἶπας* (78) dient.

Die Mitteilung der Antwort Apollons vor versammeltem Volke kann unangebracht erscheinen. Durch den Mund Kreons macht sich der Dichter selbst diesen Einwand (91 f.), aber nur, um ihn aus dem *ἦθος* des Ödipus heraus zurückzuweisen (93 f.). So rettet er die Wahrscheinlichkeit der vom Kompositionsplan geforderten Szene, nachdem er auf eine andere Gestaltungsmöglichkeit hingedeutet. Cf. Schol. 93: *ἀξίως τοῦ βασιλικοῦ ἤθους δημοσίᾳ φράζειν κελεύει ἅμα μὲν ἐπεὶ μηδὲν ὑποπτεύων περὶ ἑαυτοῦ οἴεται καὶ θεοφιλὴς εἶναι ἅμα δὲ καὶ ὑπὲρ τοῦ ἐν μέσῳ ῥηθέντων ἀνυσθῆναι τὰ τῆς ἀναζητήσεως.* In den Worten *τῶνδε γὰρ — ψυχῆς πέρι* 93 f. erkennen wir auch eine Vorbereitung auf 669 ff.

Der Plural *τοὺς αὐτοέντας* (107) in der Mitteilung des Orakelspruches ist *οἰκονομικῶς* bedeutsam; er lockt das Denken des Ödipus von Anfang an auf eine falsche Spur. „Der Gott hat sicherlich nicht so gesprochen, wie Kreon berichtet; dieser hat aber die Überzeugung, daß es mehrere (Räuber) waren, die den Laios erschlugen, und so interpretiert er das Orakel in seinem Sinne“ (nach Roemer, Vg.). Unbewußt entstellt Kreon die Wahrheit, er steht eben im Banne des Berichtes, den der einzige entkommene Augenzeuge von der Mordtat gab (cf. 122 f., 292, 715 f., 850).

Der dem Zweck der Exposition dienende Dialog 112 ff. ist mit dem *ἀπίθανον* erkauft, daß Ödipus in so langer Zeit nicht erfahren hat, was in Theben über den Tod des Laios bekannt geworden ist. Auf dieses *ἀπίθανον* ist sogar das ganze Stück gebaut. Aber es liegt in der Vorgeschichte, außerhalb der in sinnlicher Gegenwart vor uns sich abspielenden Handlung, die doch die eigentliche künstlerische Wirkung auszulösen hat. Cf. Aristoteles Poet. c. 24. 1460 a 27 ff.: *τούς τε λόγους . . . μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι . . .* (ähnlich c. 15. 1454 b 6 ff.). Kreons Auskunft 114 f. ist entsprechend der Frage des Ödipus 112 f. allgemein gehalten. „Die nähere Ortsbestimmung *ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς* durfte hier noch nicht gegeben werden, um den *ἀναγνωρισμός* nicht vorzeitig eintreten zu lassen“ (Bruhn zu 114).[3]) Mit 118 f. wird das Dunkel, das

---

[3]) „*θεωρός* ist 1. derjenige, der zu einer religiösen Feier sich begibt, zu Spielen zu Ehren eines Gottes; 2. auch wer ein Orakel befragt. — Ödipus darf keinen Anhalt finden, unter keinen Umständen. Wenn man „Orakel“ übersetzt, ist aber schon einer gewonnen“ (Roemer, Vg.).

über Laios' Ende schwebt, motiviert, zugleich aber flüchtig auf den einzigen entkommenen Augenzeugen hingedeutet — die erste leise Vorbereitung auf die spätere Einführung des Hirten. „In der Vorstellung des Ödipus lebt ein anderes Bild von der Ermordung; er glaubt alle erschlagen zu haben, V. 813" (Roemer, Vg.). Daher ist es auch ausgeschlossen, daß die Erwähnung jenes *φυγών* in ihm die Erinnerung an sein Erlebnis am Dreiweg wachrufen kann. Die Führung des Dialogs ist hier, 118 ff., besonders zu beachten. Des Dichters Kompositionsplan erlaubt es nicht, daß jetzt schon jener *εἷς τις* gerufen wird, was aber müßte dem Ödipus näher liegen als sogleich nach ihm zu schicken? Der Dichter umsegelt die Klippe, indem er den Kreon, der der Aussage jenes *φόβῳ φυγών* wenig Bedeutung beimißt, im raschen Fluß der Worte das Denken des Königs von *πλὴν εἷς τις* noch in demselben Satze auf *πλὴν ἓν οὐδέν* ablenken läßt. An dies Zuletztgenannte knüpft Ödipus an und setzt in seinem Eifer hinzu

ἓν γὰρ πόλλ' ἂν ἐξεύροι μαθεῖν,
ἀρχὴν βραχεῖαν εἰ λάβοιμεν ἐλπίδος (120 f.),

gerade weil er sieht, daß Kreon von dem, was er angedeutet, sich wenig verspricht. So bleibt jenes erste Moment *πλὴν εἷς τις* unbeachtet. Zudem aber wird die Aufmerksamkeit des Ödipus durch Kreons Mitteilung 122 f. alsbald aufs neue gefesselt. Aus ihr zieht er, der 97 f. vernommen

μίασμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ
ἓν τῇδ', ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν,

sogleich die Folgerung, 124 f. „Mit der Bemerkung 124 f. erscheint Ödipus von der Frage nach dem Augenzeugen ganz abgedrängt. Cf. 139 f." (Roemer, Vg.). — Die falsche Aussage des Sklaven (122 f.), unter deren Einfluß Kreon ja auch den Orakelspruch unbewußt entstellt (107), zielt *οἰκονομικῶς* darauf ab, zunächst jeden Argwohn des Königs gegen sich selbst auszuschließen — „Damit Ödipus nicht entfernt an sein altes Abenteuer denke, läßt der Dichter die Mehrzahl von Räubern nachdrücklich hervorheben" (Bruhn zu 122 f.) —, dann aber, nachdem Ödipus ungefähr in der Mitte des Dramas (726 ff.) den dringenden Verdacht des Königsmordes gegen sich selbst richten muß, die volle Erkenntnis noch hintanzuhalten und für jenen späteren Moment aufzusparen, der die Entdeckung auch des Vatermordes und der Blutschande bringt. Motiviert ist die konstruktiv so bedeutsame Entstellung des Mordberichts aus dem *ἦθος* des Flüchtlings heraus: er log, um seine Feigheit zu bemänteln. Cf. Schol. 118: *ἄκρως δὲ ὑπέγραψε τὸ ἦθος τῶν δειλῶν· ἅμα μὲν γὰρ ἐξαίρουσι τὰ πεπραγμένα ἵνα μὴ δόξωσι διὰ δειλίαν φυγεῖν ἅμα δὲ καὶ ἐν παραφρονήσει ὄντες τὰ βραχέα μείζω δοξάζουσι· καλῶς δὲ ᾠκονόμηται ἵνα τέως μὴ ἐλέγχοιτο τὸ κατὰ τὸν Οἰδίποδα.* — Wie die Wendung, die der Dichter das rasche Denken des Königs 124 f. nehmen läßt, die Gefahr vollends beseitigt, die mit der Erwähnung jenes *εἷς τις* (118) für die *οἰκονομία* auftauchte, so bedeutet sie andererseits eine Vorbereitung auf die Beschuldigungen, die Ödipus 346 ff., 378 ff., 532 ff. gegen Teiresias und Kreon schleudert, cf. 139 f.; noch ohne Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit

kündigt sich hier zuerst das für den Ablauf der Handlung so bedeutsame Moment der *ὑπόνοια* des Königs an. Übrigens liegt, wie die Verse 138 ff. lehren, in dem Gedanken 124 f. für Ödipus noch ein weiteres, verstärkendes Motiv zur *ἀναζήτησις*. Die Bedrohung Thebens durch die Sphinx begründet das Hintansetzen der Nachforschungen (126—131); daß seinerzeit solche immerhin stattfanden, zeigt V. 567. Der Gedanke an die Lösung des Rätsels der Sphinx gibt dem Ödipus den letzten Ansporn zu der feurigen Zusicherung 132 ff., in der der Prolog gipfelt.[4]) Die *ἱκετεία* hat ihren Zweck erreicht. 142 ff. löst der Dichter durch den Mund des Königs die Situation auf und veranlaßt *προκόπτων τὴν ὑπόθεσιν* das Erscheinen des Chors. Cf. Schol. 144: *πιθανὴ ἡ εἴσοδος τοῦ χοροῦ· σκέπτεσθαι γάρ φησι δεῖν μετὰ τοῦ δήμου περὶ τῶν πρακτέων.*

Parodos (151 ff.) und I. Epeisodion (216 ff.).

Obwohl erst 144 ein Diener zur Berufung der Ratsversammlung entsandt wurde, erscheint der Chor bereits 151; die Zeit ist also ideal behandelt. Daß die Antwort aus Delphi eingetroffen, ist dem Chore bekannt, nicht aber der Inhalt des Orakelspruches. Ödipus hat wie die übrigen Personen mit dem Ende des Prologs den Schauplatz verlassen; in die Zeit bis zu seinem Wiederauftreten legt der Dichter die Unterredung mit Kreon, der dem König rät den Teiresias zu befragen (288), sowie die zweimalige Sendung nach dem Seher (288 f.).

In der großen Rede des Ödipus 216 ff. finden wir das Prinzip der symperastischen Gestaltung angewendet. „Warum teilt der König den Inhalt des Orakels nicht mit? In einer ganz nebensächlichen Bemerkung kommt das, wonach der Chor vorher dürstet. Es wäre für den Zuschauer ermüdend gewesen, nochmals Eingehenderes vom Orakel zu hören“ (Roemer, Vg.) (241—243 *ὡς μιάσματος — ἀρτίως ἐμοί*).

Einen direkten Erfolg kann der Aufruf des Ödipus nicht haben, weil der Chor über den Täter in völliger Unkenntnis ist. Nur ein Allwissender scheint Licht in die dunkle Angelegenheit bringen zu können. Cf. 278 f. und Schol. 278: *ἀπορῶν ὁ χορὸς ἐπὶ τὸ θεῖον πάλιν ἀνατρέχει.* Ödipus aber verschmäht es, nochmals das Orakel zu befragen; die Begründung gibt sein Ausspruch 280 f.

ἀλλ' ἀναγκάσαι θεούς,
ἂν μὴ θέλωσιν, οὐδ' ἂν εἷς δύναιτ' ἀνήρ,

---

[4]) „Mit der Erwähnung der Sphinx V. 130 wird er an die größte Tat seines Lebens erinnert und im Hochgefühl darüber bricht er in die stolzen Worte aus *ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὖθις αὖτ' ἐγὼ φανῶ.* Und dieses Hoch- und Selbstgefühl ist bezeichnenderweise gleich im Anfang V. 8 *ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος* zum Ausdruck gekommen . . . So spricht er im Bewußtsein seiner allgemein anerkannten *φρόνησις*. Diese ist seine starke, aber auch seine schwache Seite. Diese Schattenseite ist es nun, die ihn zu den Fehlgriffen in unserm Stücke veranlaßt. Er ist ein *φρονεῖν ταχύς* und warnend ruft ihm der Chor zu V. 617 *φρονεῖν γὰρ οἱ ταχεῖς οὐκ ἀσφαλεῖς!*“ (Roemer, Über den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums, Abh. d. Münchner Ak. I. Kl. XXII. I. Abt. (1901/02) S. 42 Anm.).

„eine schmerzliche Erinnerung aus eigener Erfahrung, vgl. 788 f." (Bruhn zu 280). Durch diese Gestaltung verbaut Sophokles der Handlung einen Weg, den er sie aus kompositionellen Gründen nicht beschreiten lassen durfte. Cf. Schol. 280: *τοῦτό φησιν ἵνα μὴ πάλιν πέμψωσιν εἰς θεοῦ καὶ γένηται διατριβὴ ἐν τῷ δράματι ὅπερ ὑπόψυχρον.* Der Dichter steuert auf die Teiresiasszene los. Cf. 282, 284 ff. und Schol. 284 *ἀποκλειομένου τοῦ πέμψειν εἰς θεὸν καταφεύγουσιν εἰς τὴν ὁμοίαν μαντικήν.*

Ödipus hat den Schritt bereits getan, zu dem der Chor rät (287 ff.). So ist der unmittelbare Anschluß der Teiresiasszene ermöglicht aus dem *ἦθος* des Königs heraus, mit dem uns in ähnlicher Weise schon der Prolog (68 ff.) bekannt gemacht hat; cf. Schol. 287: *κἀνταῦθα τὸ κηδεμονικὸν τοῦ ἤθους διετήρησεν.* Die konstruktive Bedeutsamkeit des Zuges *Κρέοντος εἰπόντος* (288) hebt der Scholiast (zu 287) hervor: *τὸ δὲ Κρέοντος εἰπόντος πιθανὸν εἰς τὰ ἑξῆς ἵνα ᾖ ὑπόνοια αὐτοῦ πίστιν ἔχοι, τὸ πεπεισμένον ὑπὸ τοῦ Κρέοντος τὸν Τειρεσίαν μαντεύεσθαι κατὰ τοῦ Οἰδίποδος τὰ ψευδῆ. Διπλοῦς πομπούς* (288/289) ist zwar — nach den Worten des Scholions (zu 287) — auch *τῆς σπουδῆς τεκμήριον*, zugleich aber — besonders in Verbindung mit *πάλαι δὲ μὴ παρὼν θαυμάζεται* — eine Vorbereitung auf die widerstrebende Haltung, die Teiresias in der folgenden Szene dem Ödipus gegenüber einnimmt.

„Sophokles müßte nicht der Künstler gewesen sein, der er wirklich war, wenn er nun hier wieder wie oben (78) nach den verwunderten Worten des Königs gleich den Teiresias hätte auftreten lassen. Ein solches Kunstmittel hier wie oben angewendet würde sicherlich den Eindruck der Monotonie hervorrufen. So schuf Sophokles eine Pause und es lag in seiner Hand sie nach beliebigem Ermessen auszufüllen" (Roemer, Vg.). Er richtet unsere Gedanken wieder auf die Kunde von dem Tod des Laios (290 ff.); „mit *ὁδοιπόρων* statt *λῃστῶν* kommen wir der Anagnorisis etwas näher (cf. 801), doch steht der Plural und *τινῶν*" (Roemer, Vg.). Abermals wird also die Aufmerksamkeit des Ödipus in die gefährliche Nähe des Gedankens an den entkommenen Augenzeugen (118) gelenkt, den jetzt schon mit ins Spiel zu ziehen dem Dichter doch sein Kompositionsplan verbot. Das *οἰκονομικῶς* notwendige Schweigen des Chors über den Mordboten rechtfertigend schaltet Sophokles beim Chore, der ja 118 noch nicht anwesend war, die Erinnerung an jenen Sklaven völlig aus. Sonst könnte nach Ödipus' Worten *τὸν δ' ἰδόντ' οὐδεὶς ὁρᾷ* (293) der Chor ja nicht anders als den König auf den Zeugen der Tat aufmerksam machen und ihm dessen Vernehmung anraten; auch 290/2 ist nur von alten Gerüchten, nicht aber von dem Sklaven die Rede. Wie wenig andererseits der König noch jenes *εἷς τις* gedenkt, zeigen die ihm vom Dichter ausdrücklich in den Mund gelegten Worte: „Von einem Augenzeugen ist nichts zu sehen" (293). „Ödipus identifiziert die *λῃσταί* (122) mit den *ὁδοιπόροι*" (Roemer, Vg.); er „beachtet den Unterschied nicht und weist die Sache leichthin ab, wie er auch oben den nächstliegenden Schritt versäumt, den einzigen Zeugen der Tat aufzusuchen . . . Die leise Differenz der *κωφὰ ἔπη*,

die zur Entdeckung hätte führen können, . . . soll den Ödipus als *αὐθαδής* charakterisieren, der nur seinem eigenen Kopfe folgt und *μὴ ὄντα* sieht (das Komplott wider Laios, wider ihn), *τὰ ὄντα παρορᾷ*" (Wilamowitz bei Bruhn zu 292). Die Verse 294/5 ziehen den König wieder von dem Gedanken an einen Augenzeugen ab.

Wenn Teiresias auftritt (297) — worauf 288 f. vorbereitet und Spannung erregt wurde —, scheint die Katastrophe unmittelbar bevorzustehen. Der Seher ist ja der einzige, der die volle Wahrheit weiß, nach der Ödipus verlangt. Geht dieser ihn also um Aufklärung an und steht er dem König Rede, dann — sollte man denken — muß ja die Anagnorisis eintreten und damit das Drama zu Ende sein. Nun aber sehe man, wie Sophokles die Handlung führt. Er wahrt ihren Fortgang nur dadurch, daß er den König gegen die Offenbarung des Sehers sich verschließen läßt. Ödipus ist mit ganzer Seele auf die Entdeckung des Mörders, auf die Rettung des Landes bedacht; hat doch die Bitte des Volkes seinen Eifer aufs höchste gesteigert. Da stößt er auf den Widerstand des Mannes, von dem er einzig die entscheidende Enthüllung erwarten kann, und dadurch gerät sein Blut derartig in Wallung, daß er schließlich den Teiresias sogar der geistigen Urheberschaft des Mordes zeiht. Das aber weckt den Dämon der Leidenschaft auch in dem Seher: aus Mitleid brachte er es nicht über sich, dem König die entsetzliche Wahrheit zu offenbaren, — jetzt löst ihm der Zorn die Zunge. Aber gerade weil in der Hitze der Leidenschaft gesprochen, finden nun seine Worte keinen Eingang bei Ödipus; er hält sie für ungeheuerliche Schmähungen, sieht in Teiresias nur ein Werkzeug, dessen sich politisch Unzufriedene zu seinem Sturz bedienen. Die *ὀργή* ist also das entscheidende Motiv, das den Fortgang der Handlung im Sinne des Dichters rettet. Cf. Schol. 354: *οἴεται αὐτὸν πλασάμενον ψεύδεσθαι· εἰκότως δὲ ἀπιστεῖται ὡς δι' ὀργὴν εἰρηκώς, εἰ δὲ ἐπιστεύθη κατ' ἀρχὴν ὁ μάντις τὰ ἑξῆς τοῦ δράματος ἀνῄρητο, ⟨τὰ⟩ τοῦ ἀναγνωρισμοῦ . . .* Cf. das Urteil im Schol. 326: *ἔχει οὖν τὰ τῆς διαθέσεως ἄριστα.*[5])

Wenn aber Teiresias anfangs nicht reden will, weshalb kommt er dann überhaupt, da er doch wissen muß, zu welchem Zweck ihn Ödipus rufen läßt? Er weigert sich ja auch zuerst, vor den König zu treten; dieser muß zweimal nach ihm schicken (288 f.). Wenn er endlich doch erscheint, so ist er fest entschlossen dem Ödipus die volle Wahrheit zu eröffnen. Da wird sein Entschluß wieder ins Wanken gebracht. Die dringende, von größter Verehrung zeugende Anrede des Königs (300 ff.), der in seinem Eifer für das Heil des Staates — *τοὺς ἐκείνου λόγους οὐκ ἀναμένων* (Schol. 300), vielmehr zuerst das Wort ergreifend — den Seher vertrauensvoll um Hilfe anfleht: sie bringt diesem die furchtbare Ironie der Situation so deutlich zum Bewußtsein, daß er tief erschüttert

[5]) Cf. Roemer, Über den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums. Abh. d. Münchener Akademie d. Wissenschaften 1. Kl. Bd. 22 Abt. 1 (1901/2) S. 42 Anm. — Die Erwähnung des wichtigen Momentes, daß an dem Motiv der *ὀργή* die Möglichkeit des Handlungsfortgangs hängt, wird bei Ad. Müller (Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles) vermißt.

sogleich wieder, ohne Rede zu stehen, nach Hause zurückzukehren verlangt. Die Verse 316 ff. lösen die Aporie, die sein Kommen bietet. Allein eine Umkehr gibt es nun für ihn nicht mehr: er hat verraten, daß er um die Sache weiß, und so ist dem Vorgehen des leidenschaftlichen Königs und damit der Weiterbewegung des Dramas die Bahn gewiesen, die dem Plane des Dichters entspricht. Cf. Schol. 326: *ὑποβαλόντος τοῦ Τειρεσίου ἀρχὴν ὅτι ἐπίσταται* (316 ff.) *ὁ χορὸς καταλιπαρεῖ εἰπεῖν εἶτα ἀρνουμένου ἐξάγεται εἰς λοιδορίαν πρὸς αὐτὸν ὁ Οἰδίπους ὅθεν παροξυνθεὶς λέγει· ἔχει οὖν τὰ τῆς διαθέσεως ἄριστα.*

Die Beschuldigung, die Ödipus 345 ff. gegen den Seher schleudert, ist 124 f. vorbereitet. „An Kreon denkt Ödipus noch nicht, sondern lediglich an die seiner Meinung nach von Teiresias angestifteten Räuber" (Bruhn zu 347). Mit der Enthüllung der Wahrheit antwortet der Seher 350 ff. auf die Herausforderung des Königs. Zu beachten ist dabei die symperastische Gestaltung: „Teiresias weiß, was Ödipus dem Chor verkündet hat" (Roemer, Vg.) (cf. 236 ff.). — 359/61 will der König ermitteln, „ob der Seher das Wort wiederholt oder ob er es zurücknimmt, als hätte er im Zorn, gereizt gesprochen" (Roemer, Vg.). Die Wiederholung 362 legt seine Meinung fest: er glaubt nun in den Worten des Teiresias die bewußte Absicht der Kränkung zu erkennen; also findet die Wahrheit um so weniger Zugang zu ihm. Gedeckt gleichsam durch das im voraus abweisende *ὡς μάτην εἰρήσεται* 365 fallen 366 f. die ersten Worte über die Blutschande, mit denen der Dichter auf das Abstammungsproblem vorausdeutet. Teiresias verschanzt sich nach den beiden — auf den Doppelinhalt des Anagnorismos sich beziehenden — Eröffnungen jedesmal hinter die Wahrheit, die ihm, dem Seher, nicht verschlossen ist (356, 369), der Name Apollons aber wird absichtlich vermieden; erst 377 beruft sich Teiresias auf den Gott und damit ist das für die Weiterentwicklung der Handlung entscheidende Moment gegeben. Bei der Nennung Apollons leuchtet in Ödipus plötzlich der Gedanke auf, daß Kreon seine Hand im Spiele hat, der ja die Antwort des delphischen Orakels überbrachte und dem König die Befragung des Sehers anriet (288). Der scharfsinnige Rätsellöser, den der Dichter vorbereitend schon 346 sagen ließ *ὅπερ ξυνίημ'* und 357 *πρὸς τοῦ διδαχθείς*, glaubt nun endlich alles zu durchschauen: Teiresias ist das Werkzeug, der bestochene Helfer Kreons, der nach dem Throne strebt; 380 ff. (Cf. die vorbereitenden Verse 124 f., 140). Damit ist die Voraussetzung geschaffen für die folgende Handlungsetappe, die leidenschaftliche Aussprache zwischen dem König und Kreon. Cf. Schol. 378: *πεποίηκε τὸν Οἰδίποδα ὑπονοεῖν ἐξ ὑποβολῆς Κρέοντος ταῦτα εἰρῆσθαι ἵνα ζητοῦντος αὐτοῦ ἀφορμὴν εὔλογον ἔχῃ τὰ λοιπὰ τοῦ δράματος.* Der *φρονεῖν ταχύς* findet für seine Verdächtigung des Sehers nun auch sofort einen Stützpunkt. Teiresias hat geschwiegen, wo seine Hilfe von größtem Wert gewesen wäre: als die Sphinx Theben bedrohte (390 ff.). Wie dem Ödipus damit nun auf einmal die Kunst des Sehers als nichtig erwiesen erscheint, so wähnt er im *φθόνος* dessen, der die *φρόνησις* des Rätsellösers seiner Mantik überlegen fühle, die Erklärung für den vermeintlichen

Verrat des Teiresias gefunden zu haben. Der Hohn und Ingrimm des Königs 387 ff. fordert die große Auslassung des Teiresias 408 ff. heraus, wie ja überhaupt die Entwicklung dieser Szene sich dadurch vollzieht, daß die heftigen Ausfälle des Königs den Seher zu immer weitergehenden Enthüllungen reizen, die dann selbst wieder der *ὀργή* und der *ὑπόνοια* des Ödipus zur Nahrung dienen. Je mehr aber die Leidenschaft den *αὐθαδής* blind macht, je mehr sein Denken in die Irre geht, um so mehr kann Teiresias ihm eröffnen, ohne daß darum die Handlung an der Klippe einer vorzeitigen Anagnorisis scheitert. Wird doch dem König auch die Autorität des Sehers hinfällig (389 ff.). Ein wichtiges Moment ist dem Dichter bei der Führung dieser Szene aber auch das *αἰνιγματῶδες*, das im Munde des Sehers völlig *εἰκός* erscheint. Besondere Bedeutung gewinnt es 438, wo es die Antwort auf 437 in Dunkel zu hüllen und damit das verfrühte Einsetzen von Thema II der dramatischen Entwicklung zu verhindern hat. Die Auflösung der Situation ist aus dem *πάθος* der *ὀργή* hergeleitet (430 f., 444 ff.).[6])

Die Kühnheit des Gestaltens, die den wissenden Seher gleich zu Anfang dem forschenden König gegenüberstellt und ihn das Ergebnis der dramatischen Entwicklung vorwegnehmen läßt ohne die Möglichkeit des Handlungsfortgangs dadurch aufzuheben, dient zugleich dazu die Bewußtheit des ästhetischen Aufnehmens beim Zuschauer zu erhöhen.

I. Stasimon (463 ff.) und II. Epeisodion (513 ff.)

Ist der Chor, der Vertreter der Bürgerschaft, auf der einen Seite dem König, dem einstigen Retter des Vaterlandes, in Dankbarkeit und Treue ergeben, so erfüllt ihn doch andererseits auch wieder die größte Verehrung für die Kunst des Sehers (284 ff., 297 ff.). Es leuchtet daher ein, daß der Streit zwischen Ödipus und Teiresias ihn in einen Zwiespalt bringen muß, der nach Ausgleich verlangt. Aus dem Chorlied 463 ff. ersehen wir, wie die treuen Bürger sich auf dessen Seite stellen, der einst *σοφὸς ὤφθη βασάνῳ θ' ἡδύπολις* (510), und lieber an der Mantik zweifeln (500 f.), wobei sie übrigens durch die Worte

> *. . . ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ' Ἀπόλλων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν εἰδότες* (499 f.)

ihre *εὐσέβεια* ausdrücklich vor Mißdeutung schützen. Die Haltung des Chors ist nun für den weiteren Verlauf der Handlung bestimmt. Und dadurch daß der Chor 284 ff. und 297 ff. den Teiresias so hoch erhebt — was übrigens auch Ödipus tut, ehe die Leidenschaft sein Urteil trübt (300 ff.) —, dadurch wird nicht bloß die Autorität des Sehers den Beschuldigungen und Schmähungen des Königs gegenüber gerettet:

---

[6]) Die Echtheit der Verse 447—462 wird angefochten. In der Tat erreicht die Enthüllung des Sehers 457 ff. eine Deutlichkeit, die es schwer glaublich erscheinen läßt, daß Ödipus sich nicht selbst verdächtig wird. Roemer hält, wie er mir mitteilt, diese Partie — als des tragischen *πάθος* der Sprache entbehrend und das Vorausgehende abschwächend — für eine Schauspielerinterpolation.

diese Gestaltung dient mit 505 ff. zusammen zugleich auch der indirekten Charakteristik der Gesinnung des Chors gegen Ödipus. Bruhn bemerkt zu 297: „Das Vertrauen des Chors auf die Sehergabe des Teiresias wird von vornherein nachdrücklich hervorgehoben, damit die Anhänglichkeit der Thebaner an den ehemaligen Erretter die härteste Probe bestehe".

In der vom ersten Stasimon ausgefüllten Pause läßt Sophokles den Kreon Kunde erhalten von der Bezichtigung des Königs. Wer ihm die Mitteilung macht, ist natürlich völlig belanglos. Seine Reaktion darauf ist das die Handlung weitertreibende Moment: er erscheint 513 vor dem Palaste, um sich zu rechtfertigen. Ödipus ist mit dem Ende des vorigen Epeisodions in das Haus zurückgekehrt; die kurze, seinem Wiederauftreten vorausgeschickte Szene 513—30 dient dazu den Kreon sich wegen seines Kommens erklären zu lassen, zugleich aber die Treue des Chors gegen den König durch das Zurückhaltende seiner Erwiderungen ins Licht zu setzen. Im Interesse des unmittelbaren Fortgangs der Handlung tritt Ödipus 531, ohne daß sein Kommen besonders begründet wäre, — *ὡς ἀπὸ συνθήματος* — aus dem Palaste.

Womit er seine Anschuldigung stützt, wird in der Form des Verhörs 555—74 entwickelt. Sophokles gibt seinem Helden eine scheinbare logische Berechtigung zu seinem Glauben: Kreon muß 563 und 567 die jeweils vorausgehende Frage ausdrücklich bejahen, eine Lösung der sich aufdrängenden Aporie 568 (564/5) dagegen schuldig bleiben, 569. Das subjektiv Beschränkte seiner Antwort hebt übrigens Kreon 569 (565) eigens hervor. Eine bestimmte Erklärung gibt der Dichter in dieser Sache nicht, wie er ja auch den Einwand 391 ff. auf sich beruhen läßt. In den Augen des Ödipus aber ist die Lösung des Rätsels eben die, daß Teiresias ihn nur auf Anstiften Kreons, der nach dem Throne strebt, des Mordes an Laios bezichtigt hat (cf. 572 f.).

Indem Sophokles den Kreon bei seiner Verteidigung 574 ff. von dem nahen Verhältnis ausgehen läßt, in dem er zu Ödipus steht (577, 581), gibt er uns zugleich zu erkennen, wie hoch der König seine Gattin — der Sohn seine Mutter — ehrt (579 f.); mit 580 deutet er vorbereitend auf die im Ablauf des Geschehens wichtigen Momente, wo die Rücksicht auf sie bestimmend auf ihn wirkt: 700, 772 f. (auch 669). — Die Verse 603/4 lenken unseren Blick auf eine andere Möglichkeit der Handlungsführung, die der Dichter aber verschmäht.

Das Eingreifen der Iokaste, die der erregte Wortwechsel der Männer aus dem Palaste ruft (631), führt schließlich zur Trennung der Streitenden und leitet eine neue, höchst bedeutsame Etappe in der dramatischen Entwicklung ein.

Bis in die Teiresiasszene hinein hatte Ödipus mit klar bewußtem Willen die Führung des eigentlichen Themas des Stückes in der Hand. Da trat die Leidenschaft dazwischen; im Bunde mit der *ὑπόνοια* drängte sie den König von der anfangs eingeschlagenen Richtung ab und riß ihn mit sich fort. Das Forschen nach dem Mörder des Laios verschwand hinter einem ganz anderen Interesse. Die Teiresiasszene und ganz besonders die Kreonszene ist unter einem Gesichtspunkt anzusehen, den

Wilhelm v. Scholz [7]) geltend macht mit den Worten: „Die Organisation der Psyche verlangt, daß wir von einer Idee, einem Gedanken, einer Vorstellungsreihe, die wir im Tiefsten festhalten sollen, von Zeit zu Zeit abgezogen werden müssen. Gewiß ist, daß eine dramatische Dichtung, die nur das bewußte, ausgesprochene Wollen des Helden verkörperte und uns fortgesetzt auf dessen Ziel hinwiese, eine Dichtung, die nur Handlung, nicht auch Geschehnis wäre, uns langweilen müßte". Mit diesen Szenen ist ferner für das Ödipusdrama auch ein dramatisches Ringen der Affekte, ein Antagonismus persönlicher Gegner gewonnen — das künstlerische Gegengewicht gegen das mit der Problemstellung gegebene Inquirieren und Kombinieren des Verstandes. Über die innere Beziehung dieser Szenen zur Katastrophe endlich vergleiche man Wecklein[8]): „Um diese" — nämlich die Katastrophe — „zu begründen hat der Dichter dem Ödipus einen leidenschaftlichen Charakter, der sich zu vorschnellem Handeln hinreißen läßt, gegeben,*) dieselbe Leidenschaft, in welcher er den unerkannten Vater getötet hat (807 ff.). Wir beobachten, wie er sich von seiner Leidenschaft zu ungerechtem Verdachte gegen Tiresias und Kreon fortreißen läßt und diese hoher Achtung werten Männer gröblich beleidigt. Wir begreifen, daß er, sobald er dieses Wüten gegen andere als ungerecht erkennt, die Wut gegen seine eigene Person kehrt".[9])

Während Iokaste den erregten Ödipus nur zu beruhigen sucht, lenkt sie unbewußt wieder zum alten Thema zurück: das Forschen nach dem Mörder beginnt von neuem — nun allerdings von einem schaudervollen Unterton begleitet.

Zunächst aber ist Iokastes Aufgabe die Schlichtung des Haders. Als Gattin des Königs und Schwester Kreons den beiden Streitenden nahestehend erscheint sie zu dieser Vermittlerrolle am meisten berufen. Warum sie nicht erst nach dem Anlaß des leidenschaftlichen Wortwechsels fragt und welchen kompositionellen Zweck Sophokles mit dieser Gestaltung verfolgt, sagt das Scholion zu 637: *καλῶς δὲ οὐ πυνθάνεται τὴν αἰτίαν τῆς ἔριδος ἐκ παντὸς ἀπαλλαγῆναι αὐτοὺς βουλομένη, ἅμα δὲ καὶ ἵνα μὴ διλογία ᾖ.* Übrigens läßt der Dichter Iokaste 638 auch verraten, daß sie als Anlaß des ganzen Auftritts ein Nichts vermutet. Mit dem Schwur Kreons 644 f. bietet er ihr eine Handhabe den Ödipus auch über die schwerwiegenden Worte 639—43 hinweg ohne weiteres zum Nachgeben zu bewegen. Eine bestimmte Mitteilung über den Anlaß des Streites im Gegensatz zu den allgemein gehaltenen Worten 642 f. verspart er für später, wo er gerade an dieses Moment den Fortgang der Handlung knüpft (680, 700 ff.). Soll aber Ödipus, der mit solcher Sicherheit den Urheber eines hochverräterischen Anschlags gegen seine Person entlarvt zu haben glaubt, von seinem Vorgehen wider den ver-

---

[7]) Gedanken zum Drama, München u. Leipzig 1905, S. 56.

[8]) Über die Stoffe und die Wirkung der griechischen Tragödie, München 1891, S. 45.

*) vgl. V. 673—675.

[9]) Cf. die in Kreons Worten OK 855 liegende Charakteristik des Ödipus: *ὀργῇ χάριν δούς, ἥ σ' ἀεὶ λυμαίνεται.*

meintlichen Feind ablassen, so müssen schon die stärksten Motive wirksam werden. Das Entscheidende ist auch hier die Rücksicht auf Land und Volk, auf das Interesse der Gesamtheit — ein Moment, das der Dichter gleich zu Beginn der Szene mit den Worten Iokastes 635 f. bringt und in dem auch die Bitte des Chores gipfelt (665 ff.). Aber noch ein Weiteres ist zu beachten. Nicht umsonst haben wir 579 f. vernommen, wie hoch Ödipus seine Gattin ehrt. Wir verstehen, was es für ihn bedeutet, wenn gerade sie an die Not des Landes mahnt und die Fürsprecherin Kreons wird. Ihre Bitte arbeitet dem Chore, dem Vertreter der Bürgerschaft, vor, so daß dessen Flehen 650 ff. beim König um so eher Eingang findet. Der Eid Kreons aber bietet beiden, Iokaste und dem Chore, einen festen Stützpunkt. So weicht denn Ödipus den dringenden Bitten; aus seinem *ἦθος βασιλικόν* schöpft er die Kraft, über sein eigenes vermeintliches Interesse emporzusteigen (669 f.). Cf. Schol. 669: *τὸ φιλόκοινον αὐτοῦ κἀνταῦθα δείκνυσιν ὡς οὐ δι᾽ αὐτὸν* (Roemer statt *ἑαυτὸν*) *παρακεχωρηκότος ἀλλὰ διὰ τὴν πόλιν κἂν δέῃ αὐτὸν πεισθέντα ⟨τὰ ἔσχατα⟩* (Roemer) *κινδυνεῦσαι.* Der Wille des Ödipus ändert sich, nicht aber seine Überzeugung und seine dem Kreon feindliche Gesinnung. Die Verse 671 f. wahren diese ausdrücklich, mit derselben Bestimmtheit, mit der sie das Motiv seiner Willensänderung nennen.

Unmittelbar nach Kreons Abgang (677), der aus der Streitsituation heraus motiviert ist (637, 669), setzt ein neues dramatisches Agens ein. Der Dichter steuert auf die große Aussprache zwischen Ödipus und Iokaste zu, die den König bis dicht vor die volle Erkenntnis führt, daß er in der Tat der Mörder des Laios ist.

Der Chor erwartet — auf 637 hin —, daß Iokaste den Ödipus ins Haus geleitet (679), sie aber erwidert (680) *μαθοῦσά γ᾽ ἥτις ἡ τύχη.* Damit ist das Moment gegeben, an dem der Fortgang der Handlung hängt. Cf. Schol. 680: *πιθανῶς μετὰ τὸ διηλλάχθαι αὐτοὺς ἐπιζητεῖ τὴν αἰτίαν, ἅμα δὲ καὶ ἵνα ἀρχὴ γένηται τοῦ ἀναγνωρισμοῦ.* Dadurch daß Iokaste den Chor um Aufklärung angeht, ist ihr um der Einheit des Schauplatzes willen gebotenes Verweilen vor dem Palaste zunächst gerechtfertigt; wenn sie sich später (698 f.) an den König selbst wendet, ist das *κομίζειν δόμων ἔσω* vergessen und so bleibt die Situation gerettet. Gerade um die Antwort auf Ödipus hinüberzuspielen und damit den Dialog des Königspaares anzubahnen, muß der Chor eine genauere Auskunft verweigern, was durch die Rücksicht gegen seinen Herrn und seine Sorge um das Land gerechtfertigt ist, 685 f. (684). Unwillige Worte des noch erregten Königs fallen, der in dieser Zurückhaltung Herzenslauheit zu erkennen glaubt (687 f.) — mit Nachdruck strebt der Chor seine treue Gesinnung vor Mißdeutung zu schützen (689 ff.): da dringt Iokaste in Ödipus selbst mit der Bitte, seines Zürnens Grund ihr mitzuteilen, und die Verehrung, die er seiner Gattin zollt, bestimmt ihn ihrem Wunsche zu willfahren (700 f.). Sophokles steht vor einer *διλογία.* Die Gefahr, durch Wiederholung zu ermüden, vermeidet er, indem er die Antwort auf die Frage der Iokaste auf drei Verse beschränkt (703, 705 f.); eine ausführlichere Erzählung

schneidet er ab durch die Art, wie er die Königin auf diese Antwort reagieren läßt. V. 704 verrät die Richtung ihres Denkens: sie sucht nach der Quelle, aus der Kreon die ungeheuerliche Behauptung geschöpft hat. Da vernimmt sie 705 das Wort *μάντις* — das sagt ihr genug. In Erinnerung daran, welche Erfahrung sie einst mit dem Orakel gemacht, und ihrer Sinnesart gemäß, in der es liegt sich möglichst leicht mit den Dingen abzufinden, belehrt sie nun den Ödipus — hinweg über dessen Worte 705 f. — über die Nichtigkeit der Seherkunst (707 ff.). Ihr Beruhigungsversuch setzt also gar nicht im Kernpunkt der Sache ein: was den Ödipus so sehr erregt hat, war ja die Entdeckung der vermeintlichen Verschwörung, nicht etwa die Furcht, der Spruch des Sehers könne sich bewahrheiten. Im Verlauf ihrer Rede aber rührt Iokaste mit *ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς* (716) unbewußt an den Punkt, der den Ödipus sich selbst verdächtig macht; und der furchtbare, das ganze Denken des Königs in seinen Bann ziehende Argwohn läßt es natürlich nicht zu, daß dieser nochmals auf den Streit mit Kreon zurückkommt. So verbindet der Dichter mit der Zurückdämmung einer ermüdenden *διλογία* zugleich das *προκόπτειν τὴν ὑπόθεσιν*.

Zu beachten ist auch die symperastische Gestaltung 704. Auf des Ödipus Worte

φονέα μέ φησι Λαΐου καθεστάναι (703)

erwidert Iokaste (704):

αὐτὸς ξυνειδώς, ἢ μαθὼν ἄλλου πάρα;

„Man kann es kaum natürlich finden, daß Iokaste nicht sofort nachdrücklich die Behauptung Kreons zurückweist; das ist nur erklärlich, weil der Dichter einer Ablenkung aus dem Wege gehen und jetzt seinem Ziel direkt zusteuern will“ (Roemer, Vg.). Es ist auch wohl das stumme Spiel des Darstellers mit zu berücksichtigen, woran Bruhn (zu 704) erinnert, der auch auf Ant. 1175 f. hinweist.

Die unbefangene Ortsbezeichnung 716 also gibt dem Gespräch die entscheidende Wendung auf die Anagnorisis zu. Cf. Schol. 710: *εἰ τὸ ἅμα παρακαλοῦσαν ἐκτίθεσθαι τὰ εἰς τὴν ὑπόνοιαν αὐτὸν ἐμβαλοῦντα.* Schol. 716: *καλῶς τὸν τόπον προσέθηκεν ἵνα εἰς ὑπόμνησιν ἀγάγοι τὸν Οἰδίποδα.* — In *ἄλλων χερσίν* (719) erkennen wir eine versteckte Vorbereitung auf die Funktion, die Sophokles dem Sklaven des Laios für die Vollendung der Anagnorisis vorbehalten hat (1038 ff.). Die Worte *ἄρθρα . . . ἐνζεύξας ποδοῖν* (718) sind im Munde der Mutter eine Beschönigung der Wahrheit (cf. die Aussage des Korinthers 1034 *διατόρους ποδοῖν ἀκμάς*)[10]; *οἰκονομικῶς* wird die Durchbohrung der Füße des

[10]) Sie fallen in die Kategorie: Äußerungen des *πρόσωπον τὸ λέγον*. Es „dürfen als Widersprüche alle die Äußerungen und Darstellungen nicht anerkannt und behandelt werden, welche aus dem verschiedenen Charakter und der verschiedenen Stellung der jeweilig sprechenden Person hervorgehend und die Sache nur von ihrer Seite allein betrachtend dieselbe in eine verschiedene Beleuchtung rücken. Hier ist die rein subjektive Auffassung der Sprechenden das allein Entscheidende und sind Schlüsse auf *ἀσυμφωνία* nicht zulässig“ (Roemer, Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus, Bd. 65,

ausgesetzten Kindes unerwähnt gelassen, damit bei Ödipus nicht schon jetzt mit dem Gedanken an die eigenen Narben ein weiterer Verdacht rege wird: nach dem Plane des Dichters soll ja in diesem Epeisodion Thema I der dramatischen Entwicklung unvermengt mit Thema II bleiben. Daneben gilt auch, was wir bei Wolff-Bellermann [11]) (zu dieser Stelle) lesen: „. . . Der Dichter mußte den Ausdruck so wählen, daß einerseits Oidipus (und der Chor) bei der genaueren Angabe des Boten 1032 ff. nicht hieran zurückdenken und also zu früh Verdacht schöpfen konnte, andererseits der Zuschauer doch verstand, daß jene Worte des Boten für Iokaste einen wichtigen Teil der Enthüllung enthalten. Aus demselben Grunde braucht sie 719 den allgemeinen Ausdruck *ἄβατον ὄρος*, nicht den Namen *Κιθαιρών*" (cf. 1026).

Mit Iokastes Bericht von dem Orakel, das Laios einst erhielt, und von der Aussetzung seines Kindes (711 ff.) sowie mit der Erzählung des Ödipus von seinen Jugendschicksalen (774 ff.) ist in diese Szene allerdings bereits eine Exposition für Thema II eingeschaltet, das sich um die Abstammung des Königs bewegt; aber, was das Ausschlaggebende ist: zum Problem wird Ödipus' Abstammung jetzt noch nicht. Durch welche Gestaltung Sophokles dem wehrt, wurde schon früher (S. 28) betont (cf. 824 ff., bes. 827; 855 f.). Diese expositionellen Momente aber — *εἰκότως* eingeführt durch 710 und 769 ff. — sind vom Dichter in eine bestimmte Beziehung zum *τέλος* der Handlung gesetzt. Vermöge der Gegenseitigkeit der Aufklärung stellen sie Annäherungen an die Anagnorisis dar, wenn sie auch von den *πρόσωπα* zunächst noch nicht als solche erkannt werden. Ödipus hört von der Aussetzung des Sohnes des Laios, ebenso von deren Ursache, jenem Orakelspruche, der nur die Kehrseite der ihm selbst gewordenen Prophezeiung des Vatermordes ist. Diese Mitteilung gibt ihm im voraus die nötige Ergänzung zu den späteren Aussagen des Korinthers und des Hirten. Vorläufig ist sie für ihn belanglos, später aber fällt durch das dort gewonnene Wissen das rechte Licht auf sie. Iokaste hingegen hört — abgesehen von der Aufklärung über das Abenteuer am Dreiweg — von jenem Vorfalle in Korinth, der zum Anlaß von Ödipus' Aufbruch aus der vermeintlichen Heimat wurde, sowie von dem Orakel von Vatermord und Mutterehe, das in seinem ersten Teil die Kehrseite des dem Laios gewordenen Schicksalsspruches ist. Diese Kunde liefert ihr später zu dem, was sie bereits weiß, und dem, was sie durch den Korinther erfährt, das zur völligen Erkenntnis noch Fehlende hinzu.

Auf das verhängnisvolle *ἐν τριπλαῖς ἀμαξιτοῖς* (716) hin führt der

---

H. 1 (N. F. 19) S. 48). Im folgenden weist Roemer (S. 48) auf eine Stelle in der Elektra: „Die antiken Zuschauer wußten nicht weniger gut als wir, wie und warum bei der Ermordung Agamemnons die Bergung des kleinen Orestes bewerkstelligt wurde. Wie spricht darüber nun aber die Mutter? Soph. El. 775

ὅστις τῆς ἐμῆς ψυχῆς γεγὼς
μαστῶν ἀποστὰς καὶ τροφῆς ἐμῆς φυγὰς
ἀπεξενοῦτο".

[11]) Sophokles IV (Kōnig Oidipus). Leipzig 1894[4].

Dialog von 726—754 in raschem Gang bis hart vor die Evidenz. Diese wird nur dadurch hintangehalten, daß der Mordbericht durch die Schuld des einzigen entkommenen Zeugen der Tat in einem Punkte entstellt ist (715 f., 839 f., 842 ff.) und daß dieser Augenzeuge selbst abwesend ist, so daß er nicht sogleich vernommen werden kann. Dieses sein *οἰκονομικῶς* notwendiges Fernsein wird 758 ff. natürlich motiviert. Bei Wolff-Bellermann lesen wir (zu 758 ff.): „Die hier angeführten Züge bezeichnen deutlich das Grauen des alten Dieners vor dem Mörder seines Herrn, den er doch der Tat nicht zu beschuldigen wagt . . .“ und (zu 759): „. . . der Anblick des neuen Herrschers erregte (so glaubt Iokaste, die den wahren Beweggrund nicht ahnt) in dem treuen Diener mit erneuter Heftigkeit die schmerzliche Erinnerung an den alten König“. Die Worte, mit denen Iokaste die Gewährung der Bitte dieses Dieners motiviert (763 f.), enthalten zugleich eine versteckte Vorbereitung darauf, in welcher Rolle wir den Mann später sehen werden: als den treuen Haussklaven nämlich, den man mit der Aussetzung des Kindes betraute (cf. 1117 f., 1123). Damit der eine Ödipus ihrer Herr werden konnte, durfte die Zahl der Begleiter des Laios nur gering sein (752). Die Aussage 752 f. „motiviert nebenbei, daß Ödipus nie daran dachte, der von ihm Erschlagene könne ein Fürst gewesen sein“ (Wecklein[12]) zu dieser Stelle). Mit der Erwähnung des einzigen entronnenen Augenzeugen der Tat (756) ist nun aber dem Könige auch sein Handeln vorgezeichnet: er muß ihn rufen lassen, es bleibt ihm sonst keine Möglichkeit sich Klarheit zu verschaffen. So wächst aus der Situation heraus, was *τὴν ὑπόθεσιν προκόπτει* (757, 765). Doch gewinnt der Dichter mit der Frage 765 und der durch sie herausgeforderten Gegenfrage 766 auch die Überleitung zu der großen Erzählung des Ödipus 774 ff. Was er tief in sich vergraben hatte, teilt der König jetzt — *ἐς τοσοῦτον ἐλπίδων βεβώς* — der Gattin mit, deren Wunsch und Wort ihm ja so viel gilt (769 f., 771 ff.).

Die Hauptsache ist für Ödipus natürlich die Erzählung seines Abenteuers am Dreiweg (800 ff.); was er vorausschickt (774 ff.), dient ihm nur zur Einleitung, zur Motivierung seiner Wanderung, auf der er das verhängnisvolle Erlebnis hatte (798 f.). *Οἰκονομικῶς* aber bedeutet es, wie wir vorhin sahen, weit mehr. Hier, wo Sophokles darauf vorbereitet, daß Polybos und Merope nicht die Eltern des Ödipus sind, mußte er zugleich motivieren und erkennen lassen, daß dieser den Glauben an seine Abstammung von dem korinthischen Königspaare doch bewahrt hat. Was den Zweifel des Ödipus erregte, durfte also nicht allzu schwer wiegen: jene *τύχη* wird denn auch von diesem ausdrücklich durch die Worte charakterisiert:

θαυμάσαι μὲν ἀξία,
σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἀξία (777 f.).

Handelt es sich doch nur um die Äußerung eines Trunkenen. „Durch die Häufung der Synonyma *ἐν δείπνοις, παρ᾽ οἴνῳ, ὑπερπλησθεὶς*

[12]) Die Tragödien des Sophokles II (Ödipus Tyrannos) München 1897[4].

μέθη sucht Ödipus die Grundlosigkeit des unbesonnenen Wortes hervorzuheben" (Bruhn zu 779). Ein weiteres Moment, dazu angetan seinen Zweifel zu beschwichtigen, ist die Art, wie Polybos und Merope auf seine Anfrage reagierten, 783 ff. Andererseits aber mußte die Wirkung jenes Vorfalls auf Ödipus doch groß genug sein, um ihn schließlich nach Delphi zu treiben, worauf ja das *προκόπτειν τὴν ὑπόθεσιν* beruht. Daher — ganz im Einklang mit seinem *ἦθος* —:

κἀγὼ βαρυνθεὶς τὴν μὲν οὖσαν ἡμέραν
μόλις κατέσχον· θατέρᾳ δ' ἰὼν πέλας
μητρὸς πατρός τ' ἤλεγχον (781 ff.),

sowie das *πλάσμα* der Verbreitung des Gerüchtes (*ὑφεῖρπε γὰρ πολύ* 786), die bei dem Manne, der (775 f.) von sich gesagt:

ἡγόμην δ' ἀνὴρ
ἀστῶν μέγιστος τῶν ἐκεῖ,

dem Befriedigenden entgegensteht, das die Haltung der vermeintlichen Eltern für ihn gehabt (785 f.). Wie Sophokles nach Ödipus' Orakelbefragung das von der *οἰκονομία* Geforderte aus dem *ἦθος* seines Helden hervorgehen läßt, darüber sagt Roemer[13]): „. . . als eine ganz einzigartige Gestaltung darf auch hier wieder hervorgehoben werden, wie Ödipus auch in dieser schweren verhängnisvollen Stunde als derselbe *φρονεῖν ταχύς* vom Dichter gezeichnet ist. Nachdem der Fragende auch nicht mit einem Worte vom Gotte über seine wahren Eltern aufgeklärt worden ist (V. 787), entscheidet er selbst von sich aus als ein echter *φρονεῖν ταχύς*, daß nur Polybos und Merope und niemand anders seine wahren Eltern sein können, und stürzt dem Verderben entgegen". Mit aller Deutlichkeit läßt Sophokles den König dann noch am Ende seiner Rede (824 ff., bes. 827) zu erkennen geben, für wessen Sohn er sich hält.

834 f. gibt der Chor den Anstoß zur Weiterbewegung der Handlung, wozu Ödipus in der Erschütterung seines Gemütes nach Abschluß der großen Erzählung nicht imstande ist. Indem aber der Chor nur auf den schon früher (765) geäußerten Wunsch seines Herrn zurückgreift, bleibt doch die Initiative des Ödipus gewahrt, wie sie ja nach dessen *ἦθος* und dessen Stellung im Ganzen der Komposition geboten war.

Das Epeisodion schließt mit dem auf das Weitere spannenden und überleitenden Motiv der Sendung nach dem Zeugen der Mordtat und mit dem Abgang des Ödipus und der Iokaste in den Palast (859 ff.).

III. Epeisodion (911 ff.).

Man erwartet das Kommen des Hirten, Sophokles geht aber einen anderen Weg: er läßt Thema I fallen und leitet mit dem Auftreten des Korinthers Thema II ein, um dann mit diesem indirekt zugleich jenes zu Ende zu führen. Diese Entwicklung umspannt das dritte und vierte Epeisodion.

---

[13]) Über den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums. Abh. d. Münchener Akad. Kl. I. Bd. XXII. Abt. I. (1901/2) S. 42. Anm.

Der korinthische Bote, der den Tod des Polybos meldet, ist eben jener Hirte, der einst den kleinen Ödipus — ohne freilich dessen Abstammung zu kennen — von dem thebanischen Hirten, dem Sklaven des Laios, empfangen und dem Korintherkönig überbracht hat; und jener Sklave des Laios ist in einer Person der Lebensretter des ihm zur Aussetzung übergebenen Kindes — dessen Abstammung er auch kennt — und der Augenzeuge der Ermordung seines Herrn. Um der Konzentration willen ist beiden eine Doppelfunktion im Ganzen der poetischen Fabel zuerteilt. Die Aussagen dieser Männer nun führen zur Aufdeckung des furchtbaren Zusammenhangs. Wie sich im dritten Epeisodion durch das Eingreifen des Korinthers die Anagnorisis für Iokaste vollendet, so im darauffolgenden Epeisodion durch das Bekenntnis des Hirten für Ödipus.

Iokaste und Ödipus müssen beide dem Korinther gegenüberstehen. Das Auftreten Iokastes ist motiviert mit ihrer Absicht den Göttern ein Opfer zu bringen und Hilfe von ihnen zu erbitten (911 ff.): sie, die sich so leicht mit den Sprüchen der Götter abzufinden pflegt, weiß sich jetzt in der Not keinen anderen Rat; ist doch Ödipus, ihr Gemahl und Gebieter, in der furchtbaren Erregung seines Innern ihrem tröstenden Zuspruch völlig taub (918). Um bei dieser seiner Gemütsverfassung in seiner Nähe zu bleiben, wendet sie sich dann gleich an den Gott, dessen Bildsäule vor dem Palasteingange steht (cf. *ἄγχιστος γὰρ εἶ* 919). Diese Gestaltung dient *οἰκονομικῶς* dazu das Eintreffen der Botschaft des Korinthers scheinbar als Antwort der Götter auf das Gebet wirken zu lassen — mit einer ähnlichen Ironie in der Szenenführung, wie wir sie in der Elektra 660 ff. beobachten.

Der Bote kommt (924), um dem Ödipus die Nachricht von seiner bevorstehenden Wahl zum König von Korinth zu überbringen (939 f.). Diese Meldung ist unzertrennlich mit der anderen vom Tod des Polybos verbunden. Der Korinther aber will als Glücksbote erscheinen und sich bei Ödipus in Gunst setzen (cf. 1005 f.), er legt also allen Nachdruck auf die Kunde von der Königswahl. Cf. Schol. 939: *πιθανῶς ὁ ἄγγελος τὰ ἡδέα πρῶτον ἀπαγγέλλει πρὶν εἰπεῖν τὰ περὶ θανάτου.* (Cf. auch im folgenden 958, wozu es im Scholion heißt: *ἠθικῶς φησιν ὁ ἄγγελος οὐχ ὡς ἀπὸ τούτων θέλων ἄρξασθαι ἀλλ' ἀπὸ τῶν ἡδέων.*) Die Todesnachricht aber, deren Wirkung der Korinther möglichst abzuschwächen sucht, ist gerade das Moment, an das der Fortgang des Dramas anknüpft. Iokaste, die durch sie die Nichtigkeit der Mantik abermals bestätigt wähnt, sendet sogleich nach Ödipus (945 f.), damit auch er, der von furchtbarem Argwohn Gequälte, des unverhofften Trostes teilhaftig werde. Mit seinem Kommen (950) ist die Situation geschaffen, wie sie der Dichter für die Weiterführung seines dramatischen Themas braucht. Von der Königswahl ist nicht mehr die Rede; sie hat ja für die Handlung nur nebensächliche Bedeutung. Die Aufmerksamkeit des Ödipus wird gleich auf die Tatsache von Polybos' Tod gelenkt. Die überraschende Kunde entreißt ihn seinen marternden Gedanken. Aber nur ein kurzes Aufatmen will ihm gelingen: kaum hat nun auch er die

alten *θεσπίσματα* für nichtig erklärt (971 f., 974), da beschleicht ihn schon wieder die heimliche Furcht vor der Mutterehe[14]) und läßt ihn nicht mehr los (976, 985 f., 988) — so wenig vermag sein orakelgläubiges Gemüt sich aus dem Bann der alten Weissagung zu lösen, so sehr neigt sein verstörter Sinn allem Unheilvollen zu (cf. 917). Dies bestimmt nun aber den Korinther, der ja ein Interesse daran hat, daß seine Botschaft Freude erweckt (cf. 1005 f.), sich ins Gespräch zu mischen und nach dem Grund der ihm unverständlichen Befürchtung zu fragen (989, 991/3). Ödipus antwortet (994 ff., 990/2) — und jetzt ist der Stein im Rollen: jetzt muß der Korinther natürlich — in dem Bestreben ihn von seiner Sorge zu befreien — dem König eröffnen, daß er in Wahrheit nicht der Sohn des Polybos ist (1016), womit das Thema II der dramatischen Entwicklung gegeben ist: das Forschen des Ödipus nach seinen wahren Eltern. So erreicht der Dichter *δι' εἰκότων*, was sein Kompositionsplan forderte.

In raschem Gange von Stufe zu Stufe sich der Wahrheit nähernd führt nun der Dialog bis an die Grenze, die dem Wissen des Korinthers gezogen ist (1045 f.). Über diese hinaus leiten die Worte des Chors 1051 ff., an den der *ἄγγελος* den König 1046 *εἰκότως* gewiesen. Zu beachten ist hier die Gestaltung *κατὰ τὸ συμπέρασμα*. Der Chor vermutet ohne weiteres die Identität des von dem Korinther gemeinten Hirten mit dem Zeugen der Mordtat an der *σχιστὴ ὁδός*, nach dem Ödipus schon früher geschickt hat, — ohne daß der Dichter diese Mutmaßung motivierte. Die mit beschleunigter Bewegung ihrem Ende entgegengehende Handlung sollte nicht durch nebensächliche Erörterungen verzögert werden, das Interesse des Zuschauers nicht vom Wesentlichen abirren.[15]) Durch 1053 und 1054 f. wird die Königin in den Dialog gezogen und damit die Szene eingeführt, die uns deutlich zu erkennen gibt, daß Iokaste bereits alles durchschaut, und deren Untergang besiegelt. Die Stufenfolge der Mitteilungen des Korinthers 1026, 1032/4, 1038/40, 1042/4 hat ihr volle Klarheit gegeben über ihr und des Ödipus furchtbares Schicksal — besonders bedeutsam sind die Verse 1032 und 1034 (cf. 718 f.); cf. Schol. 1031: . . . *ἵνα ἐκεῖνος εἴπῃ τὸ περὶ τῶν ποδῶν ὅπερ ἐπιγινώσκει ἡ Ἰοκάστη* —; und nun soll sie selbst die Hand bieten zur Offenbarung des Gräßlichen, — einer Offenbarung, die sie, deren Losung gewesen

εἰκῇ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις (979),

nicht ertragen kann. Daher ihr verzweifeltes, zugleich ihre Liebe zu dem Gatten und Sohn deutlich bekundendes Verlangen, Ödipus solle doch nicht mehr weiterforschen. Da sind denn die Verse 1069 f., mit denen der König, der doch in seinem Suchen unmöglich innehalten kann,

---

[14]) Klein (Geschichte des Dramas I. Leipzig 1865. S. 343 f.) läßt in seiner Kritik dieser Furcht vor der Mutterehe ganz außer acht das Moment der Orakelgläubigkeit.

[15]) Cf. das Wort des Aristarch bei Aristonikos 871: *δοτέον τὰ τοιαῦτα τῷ ποιητῇ.*

ihres Flehens nicht achtend aufs neue nach dem Hirten verlangt, für Iokaste zugleich das Signal in den Palast zu stürzen und dort, ehe das Unabwendbare eintritt, den Tod zu suchen. Ihre letzten Worte (1071 f.) bedeuten eine Vorbereitung auf ihren Selbstmord, die durch das Besorgte in der Äußerung des Chors 1073 ff., der freilich die Wahrheit nicht ahnt, noch verstärkt wird.

Ödipus darf nach dem Kompositionsplan des Dichters noch keinen Verdacht schöpfen; daher das *πλάσμα*, daß er, dessen Sinn ja auch ganz nach der Vernehmung des Hirten steht, die Angst Iokastes mißdeutet (1062 f., 1070, 1078 f.). Abermals geht also sein Denken fehl.

Indem Sophokles die Anagnorisis für Iokaste früher vollendet als für Ödipus, erreicht er, daß im letzten Stadium der Entwicklung des dramatischen Themas unser Interesse ganz auf Ödipus konzentriert bleibt, den Mittelpunkt und Helden der Tragödie. Cf. Schol. 1071: *ἐννοουμένη τὰ τῆς ἀναιρέσεως αὐτὴ μὲν ἀπήλλακται ὁ δὲ Οἰδίπους περιλέλειπται· τὸ γὰρ αὐτοῦ πρόσωπόν ἐστι τὸ περιπαθὲς περὶ ὃ πᾶσα ἡ διάθεσις τοῦ δράματος.* Um dieses Stadiums der Entwicklung willen mußte natürlich Iokaste den Inhalt ihrer Erkenntnis vor Ödipus verschweigen, was ja auch völlig *εἰκός* erscheint. Die entscheidende Anagnorisis wird für diesen ganz von der Aussage des thebanischen Hirten abhängig gemacht: er ist der einzige, der außer Iokaste das noch fehlende Glied in die Kette der Erkenntnis einfügen kann. Durch Iokastes Abgang bleibt vermieden, daß Mutter und Sohn sich als Wissende noch einmal unter die Augen kommen. Ödipus sieht Iokaste nur als Leiche wieder. Cf. Dacier:[16]) „Il falloit que Iocaste assistât à la reconnoissance d'Œdipe; cette reconnoissance ne pouvait se faire sans elle; mais il ne falloit pas qu'elle attendît qu'il se fût reconnu, car après s'être reconnus tous deux, ils ne pouvoient et ne devoient plus se trouver ensemble: voilà pourquoi Iocaste, qui le reconnoit la première, le quitte en même tems, avant qu'il se soit reconnu." Allerdings war Iokastes Abgang schon eine äußere Notwendigkeit: mußte der Dichter doch einen Schauspieler für die Rolle des Hirten freibekommen. Die Rücksicht auf die *μετασκευάσις* dieses Schauspielers verbot ihm nun auch, den Hirten etwa unmittelbar nach 1085 auftreten zu lassen. So bildet das die Pause bis zu dessen Kommen ausfüllende kurze[17]) Chorlied 1086 ff. einen letzten Ruhepunkt im raschen Gang der Anagnorisis und gewährt — um des Kontrastes willen in heiterem Tone gehalten[18]) — „kurz vor der Katastrophe einen letzten Lichtblick, indem der Chor, auf die

[16]) L'Œdipe et l'Électre de Sophocle. Paris 1692. p. 215.

[17]) Auch hier gilt, was das Scholion zu Ai 693 bemerkt: *βραχύ ἐστι τὸ χορικὸν ὡς πρὸς χρείαν εἰλημμένον.*

[18]) Ähnlich: Ai 693 ff., Ant. 1115 ff., Tr. 633 ff.; cf. Schol. Ai 693: *εὐεπίφορος δὲ ὁ ποιητὴς ἐπὶ τὰς τοιαύτας μελοποιίας ὥστε ἐντιθέναι τι καὶ τοῦ ἡδέος.* Durch solche Gestaltung „soll dem Zuschauer das Bewußtsein seines über die Illusion der Agierenden erhabenen Standpunktes eindringlichst vermittelt . . . werden" (Ludw. Trautner. Die Amphibolien bei den drei griech. Tragikern und ihre Beurteilung durch die antike Ästhetik. Erlanger Diss. Nürnberg 1907, S. 97).

Stimmung des Herrschers eingehend, sich ausmalt, Ödipus möge der Sohn irgend eines Gottes von einer Bergnymphe des Kithairon sein" (Bruhn S. 15). „Die stolze Zuversicht des Königs hat die Befürchtung des Chores (1074) zurückgedrängt" (Bruhn zu 1086 ff.); den wahren Zusammenhang der Dinge darf er um der *οἰκονομία* willen so wenig ahnen wie Ödipus. Daß Pest und Mißwachs im Lande sind, wird dabei nicht mehr berücksichtigt (1094): der Dichter hält unsere Aufmerksamkeit um so energischer auf die Hauptsache konzentriert, je näher die Handlung ihrem Zielpunkte gerückt ist.

IV. Epeisodion (1110ff.).

Die letzte Phase von Ödipus' Erkenntnisstreben eröffnet sich mit dem Auftreten des Hirten, auf dessen Befragung gleichermaßen Thema I und Thema II der dramatischen Entwicklung hindrängten. Sophokles lenkt aber nicht zum ersten Thema zurück. Erfüllt von dem leidenschaftlichen Eifer das Geheimnis seiner Herkunft zu entdecken geht Ödipus mit keinem Wort mehr auf die Frage ein, derenthalben er ursprünglich nach dem Hirten verlangte (842 ff.). Die Worte *μὴ ξυναλλάξαντά πω* (1110) „zeigen, daß Oidipus jetzt nur an die Aufklärung seiner Geburt denkt" (Wolff-Bellermann zu 1110), nicht daran, was er 758 ff. (756) von Iokaste vernommen.

Dem *ἔγνωκα* des Chores (1117) dient der Zusatz

Λαΐου γὰρ ἦν,
εἴπερ τις ἄλλος, πιστὸς ὡς νομεὺς ἀνήρ

zur Stütze, eine Aussage, die es zugleich *εἰκός* erscheinen läßt, daß man diesen Mann einst mit der Aussetzung des Kindes betraute und daß er unter den Wenigen war, die bei jener letzten Reise des Laios dessen Gefolge bildeten (cf. auch 763 f., *οἰκεύς* 756, *οἶκοι τραφείς* 1123, sowie das Verweisen des Chors auf Iokaste 1053).

Nachdem durch den Chor und den Korinther die Identität des Hirten festgestellt ist, wendet sich Ödipus zu dessen Verhör (1121). Voll Bangens sucht der Alte den Blicken des Herrschers auszuweichen, cf. *δεῦρο — βλέπων* 1121: „Er muß erwarten, nach der Ermordung des Laios gefragt zu werden, und weiß, daß der Mörder vor ihm steht" (Wolff-Bellermann zu 1121). Worauf aber der König in Wahrheit ausgeht, ahnt er natürlich in keiner Weise. Er weiß ja nicht, daß Ödipus jener Sohn des Laios ist, dem er einst das Leben gerettet, und den Korinther erkennt er — nach so langer Zeit (cf. 1141) — zunächst auch nicht. Auf 1131 hin greift dieser *εἰκότως* in den Dialog ein: nachdem er dem Alten die Erinnerung an ihr Zusammensein und an die Übergabe des Kindes geweckt, spricht er mit 1145

ὅδ' ἐστίν, ὦ τᾶν, κεῖνος, ὃς τότ' ἦν βρέφος

das verhängnisvolle Wort, das jenem plötzlich die Augen öffnet über das ganze, unselige Geschick des Ödipus. Zu spät begreift nun der Hirt die Situation und so sucht er umsonst die furchtbare Wahrheit zu vertuschen (1146). Seine Aussagen — die er ja gemacht, unwissend

wohin die Fragen zielten — haben ihn schon zu weit geführt; cf. Schol. 1141: *συγκατατίθεται ὁ γέρων· ἤδει γὰρ ταῦτα πρῶτον ὁμολογῆσαι εἶτα ἐπάγει τὰ συνεκτικώτατα ἵνα μὴ ᾖ ἔξαρνος*; und sein verräterisches

οὐκ εἰς ὄλεθρον; οὐ σιωπήσας ἔσῃ; (1146)

ist für Ödipus das Stichwort die Führung des Verhörs von neuem energisch zu ergreifen und jenem das Bekenntnis der Wahrheit Schritt für Schritt abzutrotzen. Wie in der Teiresiasszene, so begegnet auch hier das Erkenntnisstreben des Königs dem Widerstand eines Wissenden; und wie den Seher durch seine leidenschaftlichen Ausfälle, so zwingt er den Sklaven durch Drohung und Gewalt zum Reden. Im Gegensatz zu diesen beiden Szenen ist Ödipus in jener mit Iokaste 1054 ff. auf deren Aussage nicht angewiesen. 1171/72 wird dem Ödipus zur Gewißheit, daß Laios sein Vater und Iokaste seine Mutter ist, — letzteres gerade dadurch, daß der Hirt — *εἰκότως* davor zurückschaudernd das Geheimnis ganz zu entschleiern — den König an seine Gattin verweist. Indem darauf die Frage nach dem Motiv der Kindesaussetzung zur Erwähnung des Orakels vom Vatermorde führt (1176), wird Ödipus noch besonders an den Untergang des Laios erinnert, als dessen Urheber er sich nun völlig klar erkennt. Die beiden getrennt geführten Linien der dramatischen Entwicklung stoßen in ihrem Endpunkte zusammen. Die Verse 1177 ff. — die Begründung von des Hirten eigenmächtigem Handeln bringend — füllen dann noch die letzte kleine Lücke in der Erkenntnis des Ödipus aus. Cf. Schol. 1177: *παρατηρητέον ὅτι τὸν γέροντα μετεπέμψατο ἐπὶ τὸ ἀνακρῖναι τὸν φόνον τοῦ Λαΐου καὶ προβληθέντος ἑτέρου τινὸς ἐπὶ τὸ ἀναγκαιότερον τρέπεται.* „842 ff. hatte er, um glauben zu können, was er so gern glauben wollte, sich an den geringfügigen Unterschied geklammert, der hinsichtlich der Zahl der Mörder zwischen seinem Erlebnis und dem Mord des Laios, wie er berichtet wurde, bestand; jetzt fragt er nicht mehr danach, wie dieser Widerspruch sich erkläre: er weiß, daß das Orakel sich erfüllt hat" (Bruhn zu 1185). Hier an dem Punkte des Zusammenlaufs der beiden Handlungslinien deutet der Dichter selbst auf die Vollendung der Anagnorisis hin in den Versen 1182—85, mit denen er den Ödipus das Epeisodion schließen läßt:

ἰοὺ ἰού· τὰ πάντ' ἄρ' ἐξήκει σαφῆ.
ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,
ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὕς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.

Fassen die beiden letzten Verse den Gesamtinhalt der Anagnorisis zusammen, so weisen dagegen die Worte *ὦ φῶς — προσβλέψαιμι νῦν* (1183) vorbereitend auf das Folgende, auf Ödipus' Blendung; cf. übrigens Schol. 1183: *εὖ πεπλαγίασται ὁ λόγος ὡς τὴν πήρωσιν αἰνιττομένου ἀλλ' ἐπὶ τὸν θάνατον αὐτῷ ὁ λόγος· ἀπορήσας γὰρ ξίφους ἑαυτὸν ἐτύφλωσεν* (cf. 1255). Nach 1185 stürzt Ödipus in den Palast; damit ist die Situation aufgelöst; die beiden Hirten entfernen sich auch.

Und nun läßt der Chor einen ergreifenden Klagegesang ertönen von des Menschenglückes Nichtigkeit, wie er sie im Lose des so jäh

von seiner Höhe gestürzten Königs erschütternd offenbart sieht (1186 ff.). In ihrer Treue aber gegen den einstigen Retter werden die Bürger so wenig wankend wie nach den Enthüllungen des Teiresias (cf. erstes Stasimon). Das spricht aus den Worten, in die der Gesang ausklingt (1221 ff.) — „. . . die Haltung des Chores im folgenden wird motiviert. Ödipus verlangt ja, sie sollen den *ἐναγής* meiden, und er war *μιαρός*“ (Wilamowitz bei Bruhn zu 1220 f.). Das Chorlied füllt auch die Pause, in die Ödipus' Blendung fällt, und gibt dem Schauspieler, der nachher als *ἐξάγγελος* zu erscheinen hat, Zeit zur *μετασκεύασις*.

Exodos (1223 ff.).

Die subjektive Wirkung der Anagnorisis ist, daß Iokaste sich erhenkt und Ödipus sich blendet; die objektive Folge, daß der Spruch Apollons, der die Bestrafung des Laiosmörders geboten hatte, wirksam wird. Damit sind die den Schlußteil der Tragödie beherrschenden Motive genannt.

Durch einen aus dem Hause kommenden Boten hören wir, wie Königin und König Hand an sich gelegt (1223 ff., 1235 ff.). Den Selbstmord der Iokaste entzieht der Dichter den Blicken von Zeugen, da solche ihn hätten verhindern können: die Diener hören die Wehrufe der Verzweifelten durch die geschlossene Tür (1244), dann lenkt das Erscheinen und Gebaren des Königs ihre Aufmerksamkeit ab (1251 ff.). Durch diese Gestaltung gewinnt Sophokles die Möglichkeit die Entdeckung der Tat Iokastes und die Selbstblendung des Ödipus auf einen Punkt zu konzentrieren. Das Fordern eines Schwertes (1255) verrät die gegen die eigene Person gewendete Leidenschaft des Königs und ist in diesem Sinne eine Vorbereitung auf seine Blendung, während es zunächst auf Selbstmord zu deuten scheint. Einem solchen — als der *οἰκονομία* widerstreitend — auszubiegen, durfte der Dichter kein Schwert in Ödipus' Hände kommen lassen. So werden die goldenen Spangen vom Gewande der Königin dem Rasenden zum Werkzeug seines Wütens (1268 ff.).

Die Katastrophe im Palast, die uns ein epischer Bericht vermittelte, bringt Sophokles in ihrer Wirkung auch noch zu sinnlicher Anschauung: er läßt den Geblendeten vor uns auf dem Schauplatz erscheinen und den *πάθος*-Gehalt der Situation ausschöpfen. Auch die Leiche Iokastes sichtbar werden zu lassen, darauf verzichtet er: unsere Aufmerksamkeit bleibt ganz auf den Mittelpunkt und Helden der Tragödie konzentriert. Die Verse 1286 ff. leiten über zu Ödipus' Auftreten, auf das bereits 1224, 1229 vorausgedeutet wurde. *Πιθανὴ ἡ αἰτία τοῦ ἐξιέναι αὐτὸν ἵνα, φησί, δείξῃ τοῖς πολίταις ὅτι ἀξίως ἑαυτὸν ἐτιμωρήσατο ἐπὶ ἀκουσίοις παθήμασι καὶ ὡς μέλλων ἑκοντὶ ἐξιέναι τῆς πόλεως διὰ τὰς ἀρὰς ἃς ἔφθασεν ἐπαρασάμενος* (Schol. 1287). Wegen seiner Bitte, außer Landes gebracht zu werden (1290 f., 1340 ff., 1409 ff.), weist der Chor den Ödipus an Kreon, der — *ἵνα μὴ διατριβὴ γένηται*, eingeweiht in alles, was vorgefallen — kommt, den Befleckten den Augen der Sterblichen und dem Licht des Sonnengottes zu entziehen

(1416 f., 1424 ff.) — das Motiv für die Räumung des Schauplatzes. Der Zusatz *εἰς δέον* (1416) soll dem Auftreten Kreons gerade im rechten Augenblick den Charakter des Befremdlichen nehmen. Seine Haltung erscheint mit der Kränkung, die er in der Streitszene vom König erfahren, in deutlichen Kontrast gesetzt (1422 f.) und durch 1431 gestützt. Dem Wunsche des Ödipus (1432 ff.) folgt er nicht sogleich (1438 f., 1442 f.) — *ὅτι καὶ Λαΐου παῖς καὶ βασιλεὺς τυγχάνει* (Schol. 1442). „Es war unvermeidlich, daß der Mörder des Laios das Land verließ; wenn Kreon, der die Herrschaft ohne weiteres übernimmt, zunächst noch einmal in Delphi fragen will, so ist das nur ein Mittel des Dichters, für sein Drama einen Abschluß zu gewinnen . . . " (Wilamowitz).[19]) Aber wenn Ödipus dem Kreon hierin auch weicht (*γ'* 1446),[20]) so bleibt sein Wunsch doch unerschüttert (1449 ff., 1517 f.) und in der Stimmung eines, der ins Elend zieht, vertraut er seine beiden kleinen Töchter dem Schutze Kreons an (1459 ff.) und bittet, von ihnen Abschied nehmen zu dürfen (1466 ff.): dies führt zu einer letzten Retardation. Um des Zuschauers willen mußte die Abschiedsszene auf den Schauplatz herausverlegt werden, obschon es für Kreon, der ja den Ödipus dem Sonnenlichte entziehen will, näher gelegen hätte ihn zu den Kindern in den Palast zu führen. Die beiden Söhne werden durch das *πλάσμα* 1459—61 ferngehalten. Indem dann Kreon 1515 auf seinen schon 1429 geäußerten Willen zurückkommt, gibt er den Anstoß zur Räumung des Schauplatzes. Der Abzug des Chors ist nicht eigens begründet.[21])

---

[19]) Griechische Tragödien I[3], Berlin 1901, S. 8.

[20]) „Mit *τῶν γε σῶν τελεῖς ὕπερ* ist motiviert, daß der Dichter den Ödipus von weiteren Bestimmungen inbetreff des Begräbnisses der Iokaste Umgang nehmen läßt" (Wecklein zu 1447 f.).

[21]) Die Schlußverse 1524—30 erklärt Fr. Mayerhoefer (Über die Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien, Diss. Erlangen 1908 S. 16 ff.) für unecht in Übereinstimmung mit Schol. OT 1523: *αὐτάρκως ἔχει τὸ δρᾶμα· τὰ γὰρ ἑξῆς ἀνοίκεια γνωμολογοῦντος Οἰδίποδος.*

III.

Auf Grund der im vorstehenden durchgeführten Analysen machen wir folgende Rubriken, unter die wir Gestaltungen aus den Sophokleischen Tragödien zusammenordnen:

Im Sinne des *πιθανόν* bemerkenswerte Gestaltungen in der Komposition der übrigen Dramen. — Exposition. — Vorbereitung. — Wahrung des *ἦθος*. — Einzelzüge, die die Situationen im Sinne des *πιθανόν* ausgestalten. — Konzentrierte Gestaltung. — Gestaltungen unter dem Zwang der szenischen Konvention, die hauptsächlich besteht in der Forderung der Einheit der Zeit und des Ortes, der Anwesenheit des Chors, der beschränkten Zahl der Schauspieler.

Im Sinne des *πιθανόν* bemerkenswerte Gestaltungen in der Komposition der übrigen Dramen.

Tr. 346 ff. Wenn Lichas zuerst lügt, dann aber überführt wird und gesteht, so erhält damit Deianira die beste Beglaubigung der ihr von dem Boten gemachten Mitteilung (351 ff.) über das Verhältnis des Herakles zu Iole; sie handelt also im folgenden auf Grund voller Gewißheit. Und „die Absicht der Verheimlichung bewirkt, daß das, was Deianira über ihren Gatten erfährt, auf sie einen um so peinlicheren Eindruck macht, und der Schmerz, welcher an die Stelle der Freude tritt, senkt sich um so tiefer in ihr Gemüt. Dadurch wird in Deianira die Befangenheit des Urteils erzeugt, welche sie verhindert über das Geschenk des dem Herakles übelgesinnten Nessos nachzudenken und zu rechter Zeit die Erwägung anzustellen, welche sie anstellt, da es zu spät ist“ (Wecklein).[1]) So dient das *πλάσμα* der Lüge des Lichas dazu dem verhängnisvollen Beginnen Deianiras *πιθανότης* zu erwirken. Für diese Frucht, die Befangenheit des Urteils, ist der Boden schon bereitet: es „krankt das Gemüt der Deianira von Anfang an durch die beständige Angst um den geliebten Gemahl, so daß die Erregungen von Freude und Enttäuschung, die auf sie einstürmen, um so leichter alle Ruhe der Überlegung und die schuldige Vorsicht rauben“ (Wecklein).[2]) In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, wie die Nachricht von der bevorstehenden Heimkehr des Herakles auf zwei Überbringer verteilt ist, auf den Alten (180 ff.) und auf Lichas

---

[1]) Bl. f. d. bayr. Gymn.-Schulwesen Bd. 41 (1905) S. 76.
[2]) a. a. O. Bd 22 (1886) S. 401.

(229 ff.): so wirkt die Glücksbotschaft das erstemal rein für sich auf Deianira, ohne noch durch das Erscheinen der gefangenen Frauen beeinträchtigt zu werden.

Wie die Erfindung, daß Lichas vom Volke aufgehalten und zum Erzählen veranlaßt wird, der Alte aber um des *κέρδος* willen zu Deianira vorauseilt (193 ff., 188 ff.), die Verteilung der Nachricht motiviert, so liegt andrerseits in dem *πλάσμα* dieser Erzählungen die *προοικονομία* der Überführung des Lichas: indem er vor so viel Zeugen laut werden läßt, was er später der Deianira zu verbergen sucht, legt er sich selbst die Schlinge (cf. 351 f., 370 ff., 456). —

Phil. 539 ff. Bei der Würdigung der Emporosszene nach ihrer Bedeutung in der *σύστασις τῶν πραγμάτων* müssen wir davon ausgehen, daß in diesem Drama zwei Handlungen gegeneinander geführt sind: das Thema der einen — äußeren — ist die Gewinnung des Philoktet und seines Bogens für die Achäer, das der anderen — inneren — die Zurückwendung des Neoptolemos zu seinem wahren *ἦθος*, dem er vorübergehend entfremdet ist. Während nun das Eingreifen des angeblichen Kauffahrers, obwohl von Odysseus als Mittel zur Beschleunigung seines Unternehmens gedacht, für die äußere Handlung eine Retardation bedeutet, ist es für die Innenhandlung ein wichtiges förderndes Moment: Neoptolemos sieht sein täuschendes Spiel im Tun des Emporos gleichsam gespiegelt, von sich abgestellt, objektiviert und dies läßt ihm den Betrug, den sein eigentliches Selbst verurteilt, um so deutlicher zum Bewußtsein kommen. Ferner ist diese Szene die Voraussetzung einer anderen, die eine ähnliche Stellung zu den beiden dramatischen Themen einnimmt wie sie: der Krankheitsszene 730 ff.; die Aufregung nämlich, in die der Bericht des Emporos den Philoktet versetzt, ist jedenfalls in ursächlicher Beziehung zu dem Krankheitsanfall zu denken.[3]) Wie die Szene 730 ff. für die äußere Handlung abermals eine Verzögerung bedeutet und nur insofern einen Fortschritt, als sie die Übergabe des Bogens an Neoptolemos bringt (776), so führt sie — durch die Motive des Mitgefühls mit dem Leidenden, der Hochschätzung seines starkmütigen Ankämpfens gegen die körperliche Qual, des in Philoktets Vertrauen liegenden Apells an die lautere Natur des Achilleussohnes — die Innenhandlung zu dem Punkte, wo Neoptolemos durch sein Bekenntnis (915 f.) das Lügengewebe zerreißt. So geben die beiden — im Sinne der äußeren Handlung gesprochen — Retardationsszenen dem Dichter die Möglichkeit den Aufbruch zum Schiffe so weit hinauszuschieben, bis Neoptolemos in seiner Entwicklung dahin gelangt ist, daß er bekennen kann.

Das Zusammentreffen des angeblichen Kaufmanns mit Neoptolemos an der einsamen Küste nicht auffällig erscheinen zu lassen, wird das Zufällige dieser Begegnung eigens betont: 545 f. und 552 (*προστυχόντι τῶν ἴσων*). —

Ant. 238 ff. „Mit feiner psychologischer Berechnung läßt der Dichter den Wächter ohne Kenntnis des Täters auftreten, so daß der

---

[3]) Cf. Wecklein, Über d. Stoffe u. d. Wirkung der griech. Tragödie S. 15.

neue Herrscher, der auf dem Throne noch nicht festsitzt, an politische Widersacher denkt und sich in die Verbitterung hineinredet, welche sein Urteil trübt. Die dadurch hervorgerufene Befangenheit bildet die Grundlage für die weitere Entwicklung seines Gemütszustandes und erklärt es, daß die aufeinanderfolgenden Enttäuschungen das Gegenteil von dem bewirken, was sie bei unbefangenem Urteile bewirken könnten. Nicht politische Gegner, sondern eine schwache Jungfrau hat das Verbot des Königs mißachtet; Antigone senkt nicht in Schuldbewußtsein das Haupt, sondern rühmt sich ihrer Tat; Ismene gibt nicht durch ihr hochrotes Antlitz ihr böses Gewissen kund und will nicht ihre Schuld leugnen, sondern bekennt sich offen zur Tat unter dem Widerspruch der Antigone; Hämon verschmäht nicht seine Braut wegen sträflichen Ungehorsams, sondern preist ihre Tat. Statt den König zur Einsicht und zur Zurücknahme seines Verbotes zu bringen steigern diese Enttäuschungen nur seine Leidenschaft, weil er die Ruhe der Überlegung verloren hat“ (Wecklein)[4]).

Antigone muß also zweimal den gefährlichen Gang zur Leiche des Polyneikes tun. Motiviert wird diese Zweimaligkeit aus dem *ἦθος φιλόστοργον* der Jungfrau heraus, die dem toten Bruder nicht nur die Bedeckung mit Erde, ehe das Auge des Sonnengottes auf ihn fällt (Ziel des ersten Ganges), sondern auch die Opferspende (Ziel des zweiten Ganges) angedeihen lassen will — unbekümmert um persönliche Gefahr.[5]) Wie die Zeit vor Tag (cf. 253 *πρῶτος . . . ἡμεροσκόπος*) die Möglichkeit des unbemerkten Kommens und Vollziehens der symbolischen Bestattung begreiflich macht, so nimmt die Härte des Erdbodens, der keine Fußspur zu erkennen gestattet (250 ff.), den Wächtern jeden Anhalt den Täter ausfindig zu machen. Beim zweiten Gang läßt der den Staub der Ebene aufwirbelnde Sturm, der die Wächter zum Schließen der Augen nötigt (417 ff.), Antigone ungesehen an die Leiche herankommen.

Die Worte:

ἀλλ᾽ ὑπ᾽ ἐλπίδων
ἄνδρας τὸ κέρδος πολλάκις διώλεσεν (221 f.)

zeigen, daß Kreon an die Schwestern des Toten keineswegs denkt, ob diese schon zunächst von seinem *κήρυγμα* getroffen werden mußten. Der Neuling auf dem Thron verfolgt eine andere Gedankenrichtung, auch

---

[4]) Bl. f. d. bayr. Gymn.-Schulwesen Bd. 41 (1905) S. 76. — Man vgl. auch noch Kreons Aufbrausen 280 ff. auf die leise Einsprache des Chors 278 f. hin.

[5]) Cf. 415 f. heller Mittag; 423 ff. Schol. 423: *τὸ φιλόστοργον τῆς κόρης διὰ τούτων ὁρᾶται· θάψασα γὰρ οὐκ ἠμέλησε δακρύων καὶ θρηνημάτων*; 433 *οὐδὲν ἐκπεπληγμένην*; 435 *ἄπαρνος δ᾽ οὐδενὸς καθίστατο.* Roemer (Zur Kritik und Exegese des Sophokles. Bl. f. d. bayr. Gymn.-Schulwesen Bd. 26 (1890) S. 152) hat das Moment der *φιλοστοργία*, die Antigone nochmals zum Leichnam des Bruders treibt, besonders hervorgehoben. Er weist mich auch auf die Erwähnung desselben Moments in Schol. OK 1725 hin: *καὶ μή τινι ἀπίθανον δόξῃ καὶ ἀνοικονόμητον καὶ τὸ ἐπιθυμεῖν τὴν Ἀντιγόνην ὀπίσω ἀπιέναι ἐπὶ τὸν τοῦ πατρὸς τάφον μὴ ἐπισταμένην τὰ καὶ᾽ αὐτὸν ὅπως ἀπέθανεν ἀλλὰ τὸ ἦθός ἐστι τὸ παθητικὸν καὶ μάλιστα πράττουσιν αἱ γυναῖκες ἐν τοῖς τοιούτοις συμπτώμασιν ἀεὶ ἐπιφοιτᾶν θέλουσαι τοῖς τῶν θανόντων τάφοις.*

traut er den Frauen das Wagnis einer Übertretung seines Gebotes nicht zu. Man beachte die wiederholten Fragen Kreons 401/3, die seine Überraschung ebenso kennzeichnen wie die Verse 376ff. das Erstaunen des Chors, der um der *οἰκονομία* willen auch nicht früher an Antigone denken durfte. —

Wir reihen hier an Ant. 531 ff. „Alle Zuschauer, welche das ungleiche Schwesternpaar im Prologe kennen gelernt und die Führung ihrer Sache im Sinne des Kreon von der Ismene vernommen, — die konnten nur mit Bangen und Beben eine Zitierung dieses Mädchens vor den Richterstuhl des erzürnten Königs aufnehmen, erwartungsvolle Spannung mußte sie alle ergreifen; denn in der Ismene, wie sie dieselbe kennen gelernt, entsteht ja der Antigone wieder eine neue Anklägerin, dem Kreon aber eine Bundesgenossin. So müßte sich der gesunde natürliche Menschenverstand sagen, in dieser Situation war dieses *πρόσωπον* für den Dichter nicht verwendbar. Und doch wagt der Dichter diesen kühnen, unerwarteten, unmöglichen Schritt. Aber wenn er diesen wagte, so blieb ihm absolut kein anderer Ausweg übrig als der, den er mit genial kühnem Griff eingeschlagen: er mußte aus der Not eine Tugend machen: Ismene ist verwandelt, es ist ein Umschlag, ein Aufschwung zu dem reinen Gedanken der Antigone in ihr eingetreten. So hat der so kühn gestaltende Dichter die so gefährliche Klippe der Verwendbarkeit dieses *πρόσωπον* in dieser Situation glücklich umschifft und damit zugleich eine großartige, einzig dastehende Erhöhung dieses Charakters erreicht“ (Roemer).[6]) —

Wenn Sophokles im Aias zwischen die beiden Hauptmomente der Sage, den Streit um die Waffen Achills mit der Niederlage des Aias und dessen Selbstmord, — nach dem Vorgang des Dichters der *Ἰλιὰς μικρά* — des Helden Anschlag gegen die Achäerfürsten einschiebt, der durch den plötzlich verhängten Wahnsinn in der Ausführung zum Herdenmord wird, so gibt er damit dem Untergang des Aias eine stärkere Motivierung. Wir verstehen, daß dieser Aias, der seinem durch das Urteil der Preisrichter im Waffenstreit verletzten Ehrgefühl durch blutige Rache Genugtuung schaffen will, sein Schwert gegen sich selbst kehrt, sobald er sich durch sein eigenes Tun in weit größere Schande verstrickt sieht. —

In der Antigone tötet sich Eurydike auf die Kunde vom Tode ihres Sohnes Hämon hin; doch ist diesem Schritt der *γυνὴ παμμήτωρ* (1282) dadurch vorgearbeitet, daß sie bereits — auch durch Kreon — einen andern Sohn hat verlieren müssen (1303, 1312f.; 1191).[7]) —

---

[6]) Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien, Philologus Bd. 65 H. 1 (N. F. 19) S. 83f.

[7]) Bei Philoktet haben die zehnjährige Einsamkeit und der Kampf mit Krankheit und Entbehrungen in dieser Zeit für die Unbeugsamkeit seines *ἦθος*, wie sie im Drama zutage tritt, die Bedeutung fördernder Momente. — Was Antigone zu ihrer Tat treibt, ist das sittliche Moment der *εὐσέβεια*. Doch ist auch zu beachten, wie der Dichter bei ihr mit dem ererbten *ἦθος ὠμόν* (cf. Ant. 471) und der schwermütigen Lebensstimmung als der Frucht ihrer Schicksalserfahrungen (1ff., 461ff., 559f.) eine gewisse Prädisposition zu ihrer Tat geschaffen hat.

Tr. 614 f. Wenn Deianira ihr Siegel an der Truhe anbringt, in der sich das giftgetränkte Gewand befindet, so will sie damit ihre Sendung bei Herakles legitimieren. *Οἰκονομικῶς* aber trägt dies *πλάσμα* weiter. Man fragt sich: wie kann Hyllos seine Mutter, deren Sinnesart er doch kennt, des furchtbaren Anschlags auf ihren Gemahl für fähig halten? Darauf ist zu sagen: die schrecklichen Eindrücke auf dem Kenaion und der Schmerz um den Vater überwältigen sein jugendliches Gemüt derartig, daß ihm die Klarheit des Urteils verloren geht. In dieser Geistesverfassung gewinnt für ihn die Tatsache, daß nicht allein das Zeugnis des *οἰκεῖος Λίχας* (757 f.), sondern sogar das Siegel der Mutter selbst an der Herkunft des unseligen Geschenkes keinen Zweifel läßt, seine Vernunft völlig in Bann schlagend jene verhängnisvolle Bedeutung. —

Tr. 562 f. Entgegen der herrschenden Sagenform läßt Sophokles den Herakles das Abenteuer mit dem Kentauren unmittelbar nach seiner Hochzeit mit Deianira erleben.[8]) Dadurch erreicht er, „daß die Täuschung des noch unerfahrenen jungen Weibes durch Nessos um so natürlicher erscheint“ (Schn.-N. S. 6). Man beachte den Zusatz *παῖς ἔτ' οὖσα* 557. — Ihr Gehorsam gegen sein Gebot (685 ff.) verhindert, daß seine Arglist schon früher an den Tag kommt; cf. 689 *κατ' οἶκον ἐν δόμοις κρυφῇ*, 691 *ἀλαμπὲς ἡλίου*; 556 *λέβητι χαλκέῳ κεκρυμμένον*, 578 f. *δόμοις γὰρ ἦν . . ἐγκεκλημένον καλῶς*. —

OK 421 ff., 1375 ff.; 374 ff. Sophokles verlegt die Verfluchung der Ödipussöhne durch ihren Vater erst hinter den Ausbruch des Bruderkrieges und macht Polyneikes zum älteren der Brüder — beides im Gegensatz zur Überlieferung. Hätte Ödipus „ihnen vor oder bei der Verbannung geflucht, so hätte er sich selbst der Waffen beraubt, womit er im O.K. ihren aus *ὕβρις* entsprungenen und mit verstockter *ὕβρις* fortgesetzten Hader straft. Wäre doch sonst der Bruderkrieg die natürliche Folge des Vaterfluchs gewesen“ (Schn.-N. S. 18). Und wenn der Dichter den Polyneikes den älteren Bruder sein läßt, so erkennen wir, daß ihm diese Gestaltung für den Kampf des Polyneikes gegen Eteokles eine Motivierung bot, stark genug, ihn auch gegenüber dem Vaterfluch bei seinem Wollen beharren zu lassen. Die Erfüllung des Fluches mußte ja sicherstehen, auch ist der wechselseitige Brudermord ein unverrückbares Moment der Sage; wie nun, wenn Polyneikes unter dem furchtbaren Eindruck der Verfluchung vom Kampf gegen Theben abstünde, wie dies ja auch Antigone (1416 f.) von ihm erbittet? Den gegebenen Ausgang zu retten, läßt Sophokles ihn für das Recht seiner Erstgeburt kämpfen, ein Umstand, der zusammen mit dem weiteren, daß sein Heer bereits ins Feld gerückt ist, für das *ἦθος* des Polyneikes die Bedeutung eines zwingenden Schicksals hat, das seinem Handeln keine Wahl mehr

---

[8]) In der Erzählung dieses Abenteuers merkten antike Kritiker ein *ἀπίθανον* an, wie wir durch Dion von Prusa (60, 1) erfahren: *φασὶ . . τὸν Σοφοκλέα πρὸ τοῦ καιροῦ πεποιηκέναι τὴν τοξείαν διαβαινόντων αὐτῶν ἔτι τὸν ποταμόν· οὕτως γὰρ ἂν καὶ τὴν Δηιάνειραν ἀπολέσθαι ἀφέντος τοῦ κενταύρου.* (Cf. *μέσῳ πόρῳ* 564).

läßt (1418 f., 1422 f.). So steht er im Schnittpunkt zweier Notwendigkeitsreihen, in einer Situation von rein tragischer Auswegslosigkeit. Den letzten Einwand gegen die eindeutige Bestimmtheit des Ausgangs macht sich der Dichter 1427 f. durch den Mund Antigones, um ihn aus dem *ἦθος* ihres Bruders 1429 f. sogleich zurückzuweisen. Cf. 1402—4. —

OK 431 ff. Die dichterischen Zwecke, die Ödipus' Vertreibung als einen Akt der Widerrechtlichkeit und Gewalt erscheinen lassen mußten, bringen Sophokles in Widerspruch mit seiner Gestaltung im Ödipus Tyrannos; daher die ausgleichenden Verse 431 ff.[9]) —

Ai. 27. Die Art, wie Sophokles den Prolog gestaltet, fordert das Fehlen von Zeugen des Herdenmordes; daher *αὐτοῖς ποιμνίων ἐπιστάταις*. Cf. Schol. 27: *καλῶς δὲ τοῦτο ἵνα μὴ παραγένοιτό τις ἀπαγγέλλων τὸ σαφές· πόθεν οὖν αὕτη ἡ ὑπόνοια; ὅτι εἶδέν τις αὐτὸν ἐν τῷ πεδίῳ πηδῶντα μετὰ τοῦ ξίφους νεορράντου ἀπὸ τοῦ αἵματος*; man riet ja auch allgemein auf Aias (28) — wohl im Gedanken an den Ausfall des Streites um die Waffen Achills. Vgl. auch Schol. 285: *πιθανῶς δὲ καὶ τὸ τοῦ χρόνου πρόσκειται· οἱ γὰρ ἐπιβουλεύοντες τότε τὰς ἐξόδους ποιοῦνται ὥστε λαθεῖν τὰς παραφυλακάς.* —

Ai. 342 f., 563 f. Der Dichter hält den Teukros im ersten Teil des Dramas durch das *πλάσμα* eines Beutezuges fern; *τὸ δὲ ἀπεῖναι Τεῦκρον χρήσιμον τῇ οἰκονομίᾳ· παρὼν γὰρ ἐκώλυεν αὐτὸν πρᾶξαι ἃ ἐβούλετο, νῦν δὲ μόνης τῆς γυναικὸς ἐγένετο κρείττων* (Schol. 342). —

Ai. 784 ff. Das Scholion zu 784 wirft die Frage auf: *τίνος ἕνεκεν οὐκ ἐποίησεν ἐξιοῦσαν τὴν Τέκμησσαν ἵνα μετὰ τοῦ χοροῦ ἀκούσῃ τὰ περὶ τοῦ Αἴαντος,* ohne in seiner Antwort das entscheidende Moment zu bringen, auf das uns vielmehr eine Betrachtung der Botenszene unter dem Gesichtspunkt des *οἰκονομικόν* führt. Tekmessa durfte in dieser Szene nicht schon früher als auf 784 ff. hin auf dem Schauplatz erscheinen, weil ihre Anwesenheit die ausführliche und so bedeutsame Klarlegung des Verhältnisses zwischen Aias und Athene, auf das im Prolog nur kurz und im allgemeinen hingewiesen wurde, unmöglich gemacht hätte (762 ff.). Auf die Kunde von Aias' Gefährdung hin hätte sie ja, ohne noch weitere Reden zu ertragen, sofort alles zu seiner Rettung in Bewegung setzen müssen. Darum hat sie der Dichter durch das *πλάσμα* 684 ff. *εἰκότως* vom Schauplatz entfernt. (Cf. Schol. 784: *ῥητέον οὖν ὅτι ὁ Αἴας ἐκέλευσεν αὐτὴν κατ' οἶκον εὔξασθαι τοῖς θεοῖς εἰπών*

---

[9]) Cf. Schol. Phil. 445: *τοῦτο παρ' ἱστορίαν· λέγεται γὰρ ὑπὸ Ἀχιλλέως ἀνῃρῆσθαι καθ' ὃν χρόνον καὶ τὴν Πενθεσίλειαν ἀνεῖλεν· φονευθείσης γὰρ τῆς Πενθεσιλείας ὑπὸ Ἀχιλλέως ὁ Θερσίτης δόρατι ἔπληξε τὸν ὀφθαλμὸν αὐτῆς διὸ ὀργισθεὶς ὁ Ἀχιλλεὺς κονδύλοις αὐτὸν ἀνεῖλεν* . . „Hier ignoriert Neoptolemos jene Sage, weil es für seinen Vater als unehrenvoll erscheinen konnte, sich an einem Thersites zu vergreifen, und weil es darauf ankam, den Philoktetes in seiner Ansicht zu bestärken" (Sch.-N. zu 445). —

„Die Antigone geht begreiflicherweise wenig auf die Schicksale des Ödipus ein, und Sophokles kann dort um des Effektes für seine Heldin willen erfinden, daß sie ihren beiden Eltern die letzten Ehren erwiesen hätte" (Wilamowitz, Griechische Tragödien I[3] S. 9 Anm.). — Cf. El. 539; 564 (s. S. 14 Anm.).

⟨σὺ δὲ
ἔσω θεοῖς ἐλθοῦσα διὰ τάχους, γύναι,
εὔχου τελεῖσθαι τοὐμὸν ὧν ἐρᾷ κέαρ⟩

(statt καὶ δῶμα πάκτου).[10]) Cf. auch Schol. 788: οὐκοῦν διὰ τὸ κἔκμηκέναι καὶ ἀναπαύσεως δέεσθαι ἔνδον διέτριβεν καὶ τὴν πρόφασιν τοῦ μὴ προϊέναι διασαφεῖ. Die Wiederholung der Botschaft vor Tekmessa (792 ff.) beschränkt sich auf das Nötigste. (Cf. Schol. 784: εἰς ἀνάγκην δὲ γεγονὼς ὁ ποιητὴς τοῦ διλογῆσαι οὐδαμοῦ προσκορὴς ἐγένετο ἀλλὰ τὰ δεύτερα διὰ βραχέων ἐξήνεγκεν). — In Schol. 784 lesen wir noch: οὐδὲ μὴν αἰχμαλώτου σχῆμα ἔχουσαν ἔδει συνεχῶς ἐξιέναι μάλιστα ἐν τοιούτῳ καιρῷ ἠγρυπνηκυῖαν καὶ παρηκολουθηκυῖαν τῇ τοῦ Αἴαντος μανίᾳ· ἔδει οὖν μέγα τι φανῆναι τὸ ἐξάγον αὐτὴν διὸ πρὸς τὸν χορὸν ἐδέησε πρῶτον εἰπεῖν οἳ ὡς ἐπὶ μεγάλῃ προφάσει ἐκκαλοῦσιν αὐτήν· ἄλλως τε οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ οἰκειότεροί εἰσιν ὡς πολῖται τοῦ Αἴαντος ὥστε καὶ ὁ ἄγγελος καλῶς οὐκ ἐζήτησε μεῖζον πρόσωπον ἀλλὰ τὸν Αἴαντα οὐ καταλαβὼν ἔνδον πρὸς τὸν χορόν φησιν.

Um die volle Aufklärung über die Vorgeschichte von Aias' Fall geben zu können, muß der Bote Ohrenzeuge dessen sein, was Kalchas dem Teukros mitteilt (748). Dazu stimmt es dann auch, wenn er — als in nächster Nähe von Teukros befindlich — von diesem alsbald mit der Überbringung seines Befehles betraut wird (780 ff.). — Vgl. Schol. 756: πιθανῶς ὡς μάντις τὴν αἰτίαν λέγει τῆς μανίας· κατ' ἀρχὰς γὰρ ἡ Ἀθηνᾶ οὐδὲν τούτων προεῖπεν.

Auf die Frage, warum in dieser Szene Teukros nicht gleich selbst statt des Boten erscheint, ist zu erwidern, daß auch sein notwendigerweise energisches Eingreifen die Momente 719 ff. und 749 ff. die von ihrer Bedeutung geforderte Ausdehnung nicht hätte finden lassen, abgesehen davon, daß sein Kommen nach den vorangegangenen Hinweisen auf seinen Beutezug zu plötzlich und unvermittelt gewesen wäre und er Tekmessa aus ihrer Stellung verdrängt hätte, während in der vorliegenden Gestaltung Teukros erst erscheint, wenn männliches Eingreifen notwendig wird, zur Abwehr der Übergriffe der Atriden, bis dahin aber zugunsten der ἔλεος-Wirkung Tekmessa die führende Rolle unter den Freunden des Aias behält. Außerdem ist freilich auch zu bedenken, daß derselbe Schauspieler die Partie des Aias und die des Teukros zu spielen hatte, also in der dem Monolog des Aias unmittelbar vorausgehenden Szene wegen des Fehlens einer zum Umkleiden erforderlichen Pause nicht den Teukros darstellen konnte. Motiviert hat übrigens Sophokles das Zurückbleiben des Teukros beim Achäerheere nicht. —

In den Trachinierinnen gibt das πλάσμα 913 ff. der Amme die Möglichkeit zu berichten, was sich im Schlafgemach begeben. Damit aber der tragische Ausgang gleichwohl ohne Verletzung des εἰκός gewahrt bleibt, muß die Amme, als sie Deianiras Vorhaben begreift, angstvoll hinwegeilen — in der guten Absicht den Hyllos zu Hilfe zu rufen;

[10]) Cf. Roemer, Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65, H. 1 (N. F. 19) S. 86 f.

bis sie dann mit diesem zurückkommt, ist die Tat bereits geschehen (927 ff.). — Cf. OT 1244/51 ff. (s. S. 49). — Ant. 1233 f. *ἐκ δ' ὁρμωμένου πατρὸς φυγαῖσιν* und den darauffolgenden Selbstmord Hämons. — OK 1647 ff.: die Gestaltung, daß die Weggehenden nach einiger Zeit sich nochmals umwenden und zurückblicken, ermöglicht es dem Dichter, — indirekt, im Reflex auf Theseus — auch die Entrückung des Ödipus darzustellen, die er im übrigen mit dem Schleier des Geheimnisses bedeckt. Cf. Schol. 1648: *παραφυλακτέον δὲ πῶς καὶ τὰ ἄρρητα ὑπ' ὄψιν ἤγαγεν ὁ ἄγγελος ἐκ τῶν σχημάτων μηνύων.* —

Ai. 654 ff. Schol. 654: *πιθανὴ αὐτῷ ἡ ἔξοδος ὡς ἐπὶ καθαρμόν· μονάσαι γὰρ βούλεται χάριν τῆς ἀναιρέσεως.* Schol. 657: *τοῦτο δὲ πιθανὸν ἵνα μή τις αὐτῷ ἀκολουθήσῃ· πιθανὸν δὲ καὶ τὸ λαβεῖν τὸ ξίφος ἵνα εὐπορήσῃ ἑαυτὸν διαχειρίσασθαι.* Die Ortsangabe 654 dient *οἰκονομικῶς* zugleich dazu der Tekmessa und dem Chore kundzutun, wo sie den Aias später zu suchen haben.

Zur Begründung seiner scheinbaren Sinnesänderung und zur Verschleierung seiner wahren Absicht bedient sich Aias auch der sententiösen Redeweise (646 ff., 669 ff.).[11]) —

Tr. 86 ff. Hyllos bringt die erste Botschaft von Herakles in Form eines Gerüchtes 67 ff. „Erst durch die Dichtung, daß dem Hyllos jene Mitteilung geworden ist, wird der Rat der Alten ausführbar" (Schn.-N. S. 12) (cf. 55 ff.). Die Entsendung des Hyllos, dessen bisheriges Säumen mit seiner Unkenntnis des Schicksalsspruches (86 f.) und mit seinem Vertrauen auf des Vaters Glück (88 f.) gerechtfertigt wird, zielt *οἰκονομικῶς* darauf ab ihn zum Augenzeugen der Wirkung des Nessosgiftes zu machen, ihn 734 ff. die Nachricht davon überbringen und ihn dadurch wie durch seine darangeknüpften Flüche den Anstoß zum Tode seiner Mutter geben zu lassen. —

Ai. Schol. 719: *πιθανῶς οὖν ὁ ἄγγελος ἀπαγγείλας ⟨τὰ Κάλχαντος μαντεύματα⟩* (Roemer) *παρασκευάζει αὐτοὺς ἐξιέναι κατὰ ζήτησιν καὶ οὕτως ἐπιτεύξονται τῷ πτώματι· δεξιῶς δὲ καὶ τὸ τὸν Κάλχαντα μαθεῖν· οἰκεῖον γὰρ τῷ μάντει . .* Schol. 813: *ἀναγκαία δὲ ἡ ἔξοδος ἵνα εὕρῃ καιρὸν ὁ Αἴας χειρώσασθαι ἑαυτόν.* —

Ai. Schol. 804: *πιθανῶς καὶ Τεῦκρον μεταπέμπεται ἵνα μὴ δεήσῃ ἄγγελον πέμπειν ὅταν ⟨ἐπὶ⟩ τύχωσι τῷ σώματι.* (Cf. 921 f. und Schol. 921: *καλῶς δὲ ζητεῖ Τεῦκρον ἵν' ἡ κηδεία γένηται ὑπὸ τοῦ συγγενοῦς*). —

Ai. 810. Der Zusatz *ὅποι περ ἂν σθένω* deutet *οἰκονομικῶς* darauf, daß „Tekmessa nicht mit einem der Halbchöre zurückkommt, sondern weniger weit suchend den Leichnam auffindet" (Schn.-N. zu 810) (cf. 891). —

OK Schol. 28: *καλῶς δὲ τὰ τῆς οἰκονομίας ἵνα μὴ μόνος ὁ Οἰδίπους ἀπολειφθῇ.* —

---

[11]) Cf. Roemer, Homerische Studien. Abhandlungen der Münchener Akademie der Wissenschaften Kl. I. XXII. Bd. Abt. II. (1902) S. 449. — Die antike Exegese hat, worauf Roemer mich hinweist, solche Gestaltungsweise wohl erkannt: cf. Schol. BT zu Homer N 726: *εἰς πολλὰ οὖν τρέπει τὸν λόγον τῇ γνωμολογίᾳ χρώμενος.*

OK 887, 1500. Schol. 887: *ἄκρως τῇ οἰκονομίᾳ τὸ μαθεῖν τὸν Θησέα τὰ γενόμενα πρὸς θυσίαις ὄντα τοῦ Ἱππίου Ποσειδῶνος ὑπὲρ τοῦ μὴ διατριβὴν ἐγγενέσθαι μηνύοντός τινος.* 1500 folgt der König abermals dem Rufen des Chors: „Theseus war 887 vom Opfer am Altar des Poseidon herbeigeeilt und hatte nach 1286 den Polyneikes, welcher in seiner Abwesenheit dort sich niedergelassen, zu Oidipus herbeschieden. Während der Unterredung vollbringt er das Opfer, welches durch den früheren Hilferuf unterbrochen war. Daher konnte der Chor annehmen, Theseus verweile noch an jenem Ort" (Schn.-N. zu 1491 ff.). Durch das *πλάσμα* der Unterbrechung des Opfers erreicht also der Dichter *κατὰ τὸ εἰκός*, was *οἰκονομικῶς* gefordert war: daß Theseus auch im Schlußteil des Dramas in der Nähe weilt. Muß er hier doch alsbald erscheinen können. —

OK Schol. 297: *εὖ τῇ οἰκονομίᾳ ὥστε μὴ διατριβὰς γενέσθαι τίς ὁ καλέσων* (Trendelenburg statt *κωλύσων*) *ἔσται.* —

OK 488. Durch den Zusatz *κεἴ τις ἄλλος ἀντὶ σοῦ* gestattet der Chor ausdrücklich, daß auch ein anderer als Ödipus das Opfer darbringt, das er als Sühne für das Betreten des heiligen Hains durch den Fremden fordert. So kommt Ödipus auf den Gedanken eine seiner Töchter mit dem Sühnewerk zu betrauen, zu dem er selbst ob seiner Blindheit und Schwäche (495 f.) sich unfähig fühlt. „Ismene geht hin, da Oidipus einmal an Antigones Unterstützung gewöhnt war" (Schn.-N. zu 497), und durch ihren Abgang, durch den übrigens der Dichter auch den Darsteller der Ismene für die Rolle des Theseus freibekommt, „wird sinnreich eingeleitet, daß Kreon nachher jene bei der heiligen Handlung ergreift und entführt" (Schn.-N. S. 19). —

OK 1019 ff. Die Erfindung, Kreon solle den Theseus, falls er die geraubten Mädchen irgendwo verborgen halte, selbst zu dem Verstecke führen, dient dazu „das durch die Ökonomie des Stückes gebotene Abtreten der handelnden Personen außer Oidipus" (Schn.-N. S. 23) zu motivieren. —

Tr. 1242, 1253 f., 1259 f. Daß der todwunde Herakles noch imstande ist den langen Dialog mit Hyllos (1120 ff.) zu führen, ist mit einem augenblicklichen Nachlassen seiner Schmerzen begründet. —

Ai 1159 f. Keiner der beiden Streitenden, weder Menelaos noch Teukros, kann von seinem Standpunkt aus nachgeben. Der Dichter löst schließlich — das *ἦθος* und das *προκόπτειν τὴν ὑπόθεσιν* gleichermaßen berücksichtigend — die Situation in dieser Weise auf: Menelaos weicht, aber nur um eine noch stärkere Macht ins Treffen zu führen. (Cf. auch Phil. 1257 f.)

Schol. 1316: *ἵνα μὴ εἴη αὐτῶν εἰς μακρὰν ἡ φιλονεικία διαλλακτὴν εἰσήνεγκεν τὸν Ὀδυσσέα· τοῦτον γὰρ ὁ καιρὸς ἐζήτει· εἰσῆκται δὲ Ὀδυσσεὺς ὡς σοφὸς καὶ ἀμνησίκακος.* —

Ai 593: Der entscheidende Befehl zum Schließen der Tür wird den Untergebenen erteilt, nicht wie die früheren (578 ff.) der Tekmessa: sie kann ihm ja bei ihrem *ἦθος* in dieser Situation nicht nachkommen; jene müssen das Gebot ihres Herrn erfüllen. So wird zugleich mit

dem *ἦθος* der Tekmessa das *οἰκονομικῶς* Notwendige, der Abschluß der Szene gerettet.

Exposition.

Sophokles pflegt die Exposition *εἰκότως* aus der Situation heraus zu entwickeln. Ausnahmen — *τοῦ θεάτρου ἕνεκα* — finden sich in Elektra und Philoktet.

Im Philoktet erkauft der Dichter unter dem Zwang der Zeit- und Ortseinheit — ähnlich wie in der Elektra (s. S. 6/7) — die den Zuschauer über den Standpunkt Philoktets erhebende Darlegung des Täuschungsplanes mit dem *ἀπίθανον*, daß dieser Plan erst unmittelbar bevor es ans Handeln geht beredet wird und zudem an einem Orte, der dazu wenig geeignet erscheint. Doch versäumt Sophokles nicht, die beiden Unterredner, ehe sie die Besprechung der List beginnen, durch die Entsendung eines Spähers (45ff.) sich vor einer Überraschung durch Philoktet schützen zu lassen, zumal dieser mit seinem kranken Fuße sich nicht allzu weit entfernt haben kann (41ff., 162ff.). Man beachte übrigens die Hervorhebung der Gefährlichkeit der Lage auch schon im ersten Teil des Prologs, bei der Spionage (11—14). Cf. El. 16—22 (s. S. 7).

In gewissem Sinne gehören hierher auch die — unter sich verschiedenen — Gestaltungen OT 2/9ff. (s. 29) und 112ff. (s. S. 30).

Über die Einführung der Exposition im Aias sagt Immermann[12]): „Man könnte glauben, die Frage der Athene, wodurch sie den Odysseus zum Reden bringt, sei zufällig und ohne Zusammenhang; denn sie weiß, was vorgefallen ist, weshalb Odysseus um das Zelt seines Feindes schleicht. Allein diese scheinbare Unschicklichkeit verschwindet, wenn wir erwägen, daß die Göttin den Helden verderben will. Sie selbst hat das Ihrige getan; das andre muß durch die Menschen geschehen. Es ist daher notwendig, daß sie sich mit ihrem Schützlinge in ein Verhältnis setze, ihn ausfrage und sich dadurch die Mittel verschaffe, auf und durch die Menschen zum Untergange des Aiax zu wirken“ (12f., 67). Vgl. auch Schol. 32: *καλῶς Ὀδυσσεὺς ἀναμένει τὸ ἀκριβὲς γνῶναι ἵνα μὴ δοκοίη κατ᾽ἐχθροῦ προπετές τι πράσσειν*; und Schol. 34: *εὐφυῶς δὲ ἄρχεται ⟨τῆς⟩ ὑποθέσεως ὁ ποιητὴς ὥστε τρανῶσαι τὸ πᾶν διὰ τῆς Ἀθηνᾶς*. — Man beachte 36 gegenüber der Frage 12f.; cf. Schol. 36: *ταῦτα πρὸς τὰ ἐξ ἀρχῆς ἵνα μὴ δόξῃ ἀγνοεῖν ἡ θεὰ τὸ πρᾶγμα*. Vgl. OT 58ff. (s. S. 29).

Daß Ismene Ant. 11ff. von dem *κήρυγμα* Kreons noch nichts weiß, erscheint bei ihrem *ἦθος εἰκός*. Cf. Schol. 18: *ᾔδειν σε καλῶς τὰ τοιαῦτα μὴ πολυπραγμονοῦσαν*. Die Heimlichkeit der Unterredung (*μόνη* 19), der die Wahl des Ortes (*ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν* 18) und die frühe Morgenstunde (16) entspricht, gilt dem Gelingen der Tat Antigones, nicht ihrer eigenen Sicherheit; jede Rücksicht auf diese weist sie ja von sich. — „Ismene erzählt die schrecklichen Schicksale ihres Hauses

---

[12]) Über den rasenden Aiax des Sophokles. Hempel-Ausgabe von Immermanns Werken, Bd. 17 S. 415.

um die Schwester von ihrem gefährlichen Vorhaben abzuschrecken“ (Wecklein)[13] (49ff.).

Im Ödipus auf Kolonos bietet der Umstand, daß Ödipus blind ist und im fremden Lande weilt, dem Dichter eine gute Handhabe das expositionell Notwendige in der Form von Frage und Antwort *εἰκότως* zu entwickeln, während in den Trachinierinnen zu natürlicher Einführung die Rede der bekümmerten Deianira dient, die in kritischem Zeitpunkt ihr Leben vor ihrem Geiste vorüberziehen läßt.

Vorbereitung.

1. Psychische Motive, denen im Ablauf der Handlung an bestimmter Stelle dramatische Bedeutsamkeit zukommt, werden vom Dichter an den jeweiligen Personen schon vorher eingeführt.

(Cf. El. 817ff., | 938f. (s. S. 17). — OT 124f., 139f. | 346ff., 388f., 378, 380ff., 532ff. (s. S. 31f.). — OT 346, 357 | 378 (s. S. 35).)

Ai 121 *ἐποικτίρω δέ νιν*, 124ff. | 1332ff., 1365.

Phil. 86—89, 94f. *βούλομαι — ἢ νικᾶν κακῶς* | 895, 915f., 1224, 1291f.

Ant. 221f. *ἀλλ' ὑπ' ἐλπίδων — διώλεσεν* | 293ff., 1035ff.

Ant. 222 *ἄνδρας* | 248 *τίς ἀνδρῶν*, 290ff., 325; Schol. 222: *οὐ γὰρ προσεδόκα τινὰ τῶν οἰκείων τοῦτο ποιήσειν· θήλειαι γὰρ ἦσαν.* Cf. auch Bruhn (zu 293): „*τούτους*: nur eine Mehrheit von Tätern kann gewagt haben, sein Gebot zu übertreten.“

Ai 1319 *τῷδ' ἐπ' ἀλκίμῳ νεκρῷ* | 1332ff., 1340ff.

Tr. 243 | 298ff., 307ff.

Tr. 25 | 464f. Die Tragödie der Schönheit mitzufühlen ist Deianira aus eigener Lebenserfahrung besonders befähigt. So wird die Nebenbuhlerin in gewissem Sinn ihre Leidensgenossin. —

Anders liegt der Fall, wenn im Aias die Verse 112f. von demselben *ἦθος ὑπεροπτικόν* (Schol. 112) zeugen, von dessen in der Vorgeschichte liegenden verhängnisvollen Äußerungen wir 767ff. und 774f. erfahren.

2. Ein besonderer Fall des unter 1 Genannten liegt vor bei Umstimmung eines *πρόσωπον*.

(Cf. El. 333f., 338f., 343f., 400 | 466 (s. S. 13). — OT 93f. | 669 (s. S. 30). — OT 580 | 669, 700, 772f. (s. S. 37).)

Phil. 93f. | 120. Die Worte *πεμφθείς γε — καλεῖσθαι* deuten die Fuge an, durch die der Plan des Odysseus bei Neoptolemos Eingang findet.

Ai 1330f. | 1370f.

Ant. 992—95, 1053, 1059 *σοφὸς σὺ μάντις* (auf 1058 hin), 1095 *ἔγνωκα καὐτὸς* (auf 1092ff. hin) | 1105f. Kreon erkennt der Persönlichkeit des Sehers von vornherein eine besondere Autorität zu, die er sogar noch in der Hitze der Leidenschaft berücksichtigt (1053, 1059). — Von

[13] Bl. f. d. bayr. Gymn.-Schulwesen Bd. 41 (1905) S. 79.

einer anderen Seite deutet V. 679 im Gegensatz zu 680 auf 1105 f. voraus.

Tr. 1180 *πείσομαι — δοκεῖ* | 1212, 1214 f. — Tr. 1218 | 1249 ff.

3. Anderweitige Einführung von Momenten, die später eine Rolle spielen.

(Cf. OT 366 f., 436, 780 | 1016 (s. S. 35, 42 f.). — OT 719, 763 f. | 1038 ff., 1117 f., 1123, 1142 ff. (s. S. 40, 42). — OT 288 f. *διπλοῦς — θαυμάζεται* | 316 ff., 320 f. etc. (s. S. 33). — OT 673 ff. | 1252 ff. (s. S. 38).)

Ant. 570 | 751 *καὶ θανοῦσ' ὀλεῖ τινα*, 1175, 1223 ff. Seine heftige Liebe zu Antigone läßt den Hämon deren Tod nicht überleben.

Ai 127 ff. | 756 ff., 766 ff.

Ai 562 f. | 983 ff. etc.

Phil. 416—20 | 570 f., 591 ff. Der Dichter sorgt 416 ff. dafür, „daß die spätere Meldung 570 ff. von der Absendung eben jener beiden" (— nämlich des Diomedes und des Odysseus —) „glaublich klinge. Daher bemerkt auch Neoptolemos 419 f. vorbereitend, beide ständen jetzt gerade in hohem Ansehen" (Schn.-N. zu 416 f.).

Ai 150 ff., 195 ff., 251 ff. | 721 ff. | 1047 f. etc.

Phil. 654 ff. | 762 ff.

OK 727,[14]) 862 | 887 ff.

Ai 1109 *εἶθ' ἅτερος στρατηγός*, 1115 f. | 1223 ff.

Ant. 1191 | 1302 f. *κωκύσασα — λάχος*, 1312 f.

OK 752 *τοὐπιόντος ἁρπάσαι* | 818 f. etc.

Phil. 431 f. deutet der Dichter auf das Fehlschlagen der Intrige voraus; und wenn Antigone, deren Herz im Leben bei den Toten weilte, auf ihrem Todeswege einen gewissen Umschlag in ihrer Lebensstimmung erfährt (Ant. 806 ff.), so weisen darauf — wenn auch gleichsam nur von weitem — die Verse 580/1.

Ai 924 | 1339 ff. Schol. 1339: *τουτέστιν ὡς καὶ παρ' ἐχθρῶν ἄξιος θρήνων τυχεῖν.* Allerdings findet sich auch OT 1295 f. eine ganz ähnliche Wendung, ohne daß sie hier die Bedeutung einer Vorbereitung hätte, so daß vielleicht die Stelle Ai 924 auch ohne direkte Beziehung zum Ausgang der Tragödie gefaßt werden kann.

4. Durch mehr oder minder verschleiertes Vorausdeuten läßt der Dichter oft nahe Katastrophen hereindrohen.

(Cf. OT 1071 f., 1073 ff. (s. S. 46); OT 1183 (s. S. 48).)

Ant. 751, 763 f., 766 f.

Ant. 1244 ff., 1251—56.

Tr. 813 f.

Ai 326 (229 f.).

Anders liegt der Fall Tr. 588—93, wo kurz bevor des Lichas Kommen eine genauere Erwägung abschneidet, auf das Verhängnisvolle an Deianiras Beginnen gewiesen wird (cf. besonders 591 *πείρᾳ δ' οὐ προσωμίλησά πω*); — und Tr. 719—22, wo Deianira, die sich in ihrem Wohl und Wehe so ganz von Herakles abhängig fühlt (83 f.), ihren Tod

[14]) Wir lesen *τὸ τῆσδε χώρας κτλ.*

an die Bedingungen knüpft, die sich bald darauf in der Erzählung des Hyllos und mit seinen Flüchen erfüllt zeigen (734 ff., 808 ff.).

Wahrung des *ἦθος*.

1. Des generellen *ἦθος*.

(Cf. El. 31 (s. S. 7); OT 9 f. (s. S. 29); El. 616 ff. (s. S. 15); El. 766 ff., 770 f. (s. S. 17).)

Ai 515 ff. *σὺ γάρ μοι πατρίδ' ἥστωσας δόρει,*
καὶ μητέρ' ἄλλη μοῖρα τὸν φύσαντά τε
καθεῖλεν Ἅιδου θανασίμους οἰκήτορας.

Der hier naheliegende Gedanke, daß die Eltern Tekmessas durch Aias den Tod fanden, wird abgewehrt, damit die hingebende Liebe Tekmessas zu dem Helden nicht unwahrscheinlich werde.

Ai 809 f. Macht sich Tekmessa — wozu es sie drängt — auch auf die Suche nach Aias, so muß sie ihr Kind beim Zelte zurücklassen. Die schmerzlich zweifelnde Frage

οἴμοι, τί δράσω, τέκνον,

wahrt ihr Mutter-*ἦθος* ebenso wie der rasche Entschluß

οὐχ ἱδρυτέον·
ἀλλ' εἶμι κἀγὼ κεῖσ' ὅποι περ ἂν σθένω

ihr Gatten-*ἦθος*, das in dieser Situation natürlich den Ausschlag gibt.

Ant. 719 f. „Haimon mildert seine Mahnungen, indem er, sich der Weise des Vaters anpassend, in Sentenzen und Bildern redet" (Bruhn zu 707 ff.) — damit gleichermaßen die Pietät wie die Klugheit wahrend. Die Worte

γνώμη γὰρ εἴ τις κἀπ' ἐμοῦ νεωτέρου
πρόσεστι

sollen der *γνωμολογία* im Munde eines Jünglings das Befremdliche nehmen. Vgl. auch 710 *κεἴ τις ᾗ σοφός*, ferner Schol. 733: *χαριέντως δὲ τὴν δίαιταν προσάπτει τῇ πόλει τῷ μὴ δοκεῖν βούλεσθαι ἀνατρέπειν τὰ τῷ πατρὶ βεβουλευμένα* und V. 693 ff. — Cf. OK 1181

πάτερ, πιθοῦ μοι, κεἰ νέα παραινέσω.

Hier sind ferner zu nennen die Einschränkungen OK 445 f. *ὅσον φύσις δίδωσιν αὐταῖν*; Ai 810 *ὅποι περ ἂν σθένω*; (Ai 1409 *ὅσον ἰσχύεις*); Tr. 809 *εἰ θέμις δ', ἐπεύχομαι* — ein letztes Zurückbeben des Sohnes vor dem Verwünschen der eigenen Mutter.

Dem Bilde des Vaters, der seinen Sohn verstößt, verleiht der Dichter *τοῦ πιθανοῦ χάριν* noch besondere Züge:

ὅτῳ πάρα
μηδ' εὐτυχοῦντι μηδὲν ἴλεων γελᾶν (Ai 1010 f.)

und *δύσοργος, ἐν γήρᾳ βαρύς,*
. . πρὸς οὐδὲν εἰς ἔριν θυμούμενος (Ai 1017 f.).

Und in der Antigone rettet Sophokles das *ἦθος* der Mutter, die den Tod ihres Sohnes vernimmt, wo der Fortgang der Handlung keine Darstellung ihres Schmerzes duldet, durch das *πλάσμα* 1188 f.:

ὑπτία δὲ κλίνομαι
δείσασα πρὸς δμωαῖσι κἀποπλήσσομαι.

Zu 1183 ff. bemerkt Bruhn: „Sie hat die Nachricht vernommen, und das erste Entsetzen ist überwunden; so kann der Dichter sie gefaßt erscheinen lassen, und Kreons Gebrochenheit tritt nachher noch stärker hervor.“ Dazu kommt noch das individuelle — auf 1302 f. sich beziehende — Moment 1191.

Ant. 436 ff.: Dem Wächter, der Antigone vor Kreon bringt, bleibt, ob ihm gleich nichts über die eigene Sicherheit geht, doch auch eine Regung menschlicher Teilnahme gewahrt.

Ai 36: *ἔγνων* sichert Athenes Göttlichkeit gegenüber ihrer Frage 12 f. Schol. 36: *ταῦτα πρὸς τὰ ἐξ ἀρχῆς ἵνα μὴ δόξῃ ἀγνοεῖν ἡ θεὰ τὸ πρᾶγμα.*

Endlich gehören hierher solche Züge, die sich auf die Einschätzung der Sklaven beziehen: OT 763 f. *οἵ' ἀνὴρ δοῦλος*, Tr. 52 f. *εἰ δίκαιον τοὺς ἐλευθέρους φρενοῦν γνώμαισι δούλαις* (cf. 61 ff.); sowie auf die Stellung des Chors gegenüber den Machthabern: El. 127 *εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν*, Ant. 1259 *εἰ θέμις εἰπεῖν*. Cf. auch Schol. El. 199: *πάνυ αἰδημόνως ὁ χορὸς τὸ μὲν πρᾶγμα λέγει τοὺς δὲ πράξαντας οὐκ ἐλέγχει*; Schol. El. 610: *εὐσχημόνως δὲ ἐς τὴν Κλυταιμήστραν τὸν λόγον ἀποτείνουσιν*; oder Schol. Ai 1091: *διάκειται μὲν ὁ χορὸς πρὸς τὸν Τεῦκρον ⟨οἰκείως⟩* (Roemer), *ὑπεσταλμένως δὲ διαλέγεται διὰ τὸ τοῦ βασιλέως ἀξίωμα*; Schol. Ai 1264: *ἐπεὶ οὐκ ⟨ἔξεστιν⟩ συμβουλεύειν* (Roemer statt *οὐ συμβουλεύει*) *διὰ τὸ ἀξίωμα Ἀγαμέμνονος ὁ χορὸς ἐν τῇ εὐχῇ τὴν γνώμην κατέθηκεν.*

2. Des individuellen *ἦθος*.

(Cf. El. 1464 f. (s. S. 26); OT 58 ff. (s. S. 29).)

Wenn Sophokles Deianira ihr gefährliches Beginnen dem Chore kundtun läßt (Tr. 531 ff.), sorgt er zugleich dafür, daß ihr *ἦθος* rein gewahrt bleibe. Jeden Anschein einer feindseligen Gesinnung hält er von ihr fern: sie ist keine Medea (582 f.), den einzigen Beweggrund ihres Tuns nennt V. 584 f., und die Verse 543 f. und 552 f. bringen ihre überwindende Gattenliebe auch in dieser Szene nachdrücklich zur Geltung.

Herakles' Frage an Lichas Tr. 772 ff., durch die der Dichter des Herolds Untergang einführt, verrät, daß jener zunächst gar nicht daran denkt, sein Verhalten gegen Deianira könne eine feindliche Reaktion der Gattin herausgefordert haben. Sophokles wahrt so seinem *ἦθος* eine gewisse Naïvität, die sich auch in seiner Unbefangenheit und Offenheit 479 f. kundgibt. Und wenn Herakles den Iphitos in hinterlistiger Weise tötete (Tr. 270 ff.), so soll uns darum nicht sein ganzes Heldentum verdächtig werden:

> *ὀθούνεκ' αὐτόν, μοῦνον ἀνθρώπων, δόλῳ*
> *ἔκτεινεν* (277 f.).

Ai 545—549

> *αἶρ' αὐτόν, αἶρε δεῦρο· ταρβήσει γὰρ οὔ,*
> *νεοσφαγῆ μου τόνδε προσλεύσσων φόνον,*
> *εἴπερ δικαίως ἔστ' ἐμὸς τὰ πατρόθεν.*

ἀλλ᾽ αὐτίκ᾽ ὠμοῖς αὐτὸν ἐν νόμοις πατρὸς
δεῖ πωλοδαμνεῖν κἀξομοιοῦσθαι φύσιν

haben wir neben Homer Z 466—470 zu halten

ὣς εἰπὼν οὗ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἕκτωρ·
ἄψ᾽ δ᾽ ὁ πάις πρὸς κόλπον ἐυζώνοιο τιθήνης
ἐκλίνθη ἰάχων, πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθείς,
ταρβήσας χαλκόν τε ἰδὲ λόφον ἱππιοχαίτην,
δεινὸν ἀπ᾽ ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας,

wie denn Sophokles auch sonst die Szene zwischen Aias, Tekmessa und Eurysakes in Parallele zu Hektors Abschied von Andromache und Astyanax gedichtet hat. Wenn wir ihn in der Behandlung des Kindes-*ἦθος* mit *ταρβήσει γὰρ οὔ — τὰ πατρόθεν* in direkten Gegensatz zu Homer treten sehen, so haben wir hier ein Moment wohl zu beachten, das Roemer bei Besprechung dieser Stelle[15]) hervorhebt: „... das ist der Unterschied des Charakters des Aias und des Hektor. Das hat Sophokles vorzüglich angedeutet

ἀλλ᾽ αὐτίκ᾽ ὠμοῖς αὐτὸν ἐν νόμοις πατρός κτλ....“[16])

Vergleiche ferner:

Tr. 1071 ff. *... ὅστις ὥστε παρθένος*
βέβρυχα κλαίων· καὶ τόδ᾽ οὐδ᾽ ἂν εἷς ποτε
τόνδ᾽ ἄνδρα φαίη πρόσθ᾽ ἰδεῖν δεδρακότα,
ἀλλ᾽ ἀστένακτος αἰὲν εἰπόμην κακοῖς

sowie Ai 317 ff. *ὃ δ᾽ εὐθὺς ἐξῴμωξεν οἰμωγὰς λυγράς,*
ἃς οὔποτ᾽ αὐτοῦ πρόσθεν εἰσήκουσ᾽ ἐγώ·
πρὸς γὰρ κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου γόους
τοιούσδ᾽ ἀεί ποτ᾽ ἀνδρὸς ἐξηγεῖτ᾽ ἔχειν·
ἄλλ᾽ ἀψόφητος ὀξέων κωκυμάτων
ὑπεστέναζε, ταῦρος ὡς βρυχώμενος.[17])

---

[15]) Studien zu der handschriftlichen Überlieferung des Äschylus und zu den alten Erklärern desselben. Sitzungsberichte d. philos.-philol. u. hist. Kl. d. Münchener Akademie d. Wissenschaften 1888. II, 1 S. 254.

[16]) Ai 550 f. *ὦ παῖ, γένοιο πατρὸς εὐτυχέστερος,*
τὰ δ᾽ ἄλλ᾽ ὅμοιος· καὶ γένοι᾽ ἂν οὐ κακός

rückt neben Homer Z 476 ff.

Ζεῦ ἄλλοι τε θεοί, δότε δὴ καὶ τόνδε γενέσθαι
παῖδ᾽ ἐμόν, ὡς καὶ ἐγώ περ, ἀριπρεπέα Τρώεσσιν,
ὧδε βίην τ᾽ ὀγαθὸν καὶ Ἰλίου ἶφι ἀνάσσειν.
καί ποτέ τις εἴπῃσι „πατρός γ᾽ ὅδε πολλὸν ἀμείνων“
ἐκ πολέμου ἀνιόντα· φέροι δ᾽ ἔναρα βροτόεντα
κτείνας δήιον ἄνδρα, χαρείη δὲ φρένα μήτηρ.

Vor dem Geiste Hektors, der noch eben (447 ff.) in der schmerzlichen Gewißheit des Schicksals, das Ilios und den Seinigen bevorsteht, gesprochen, —

εὖ γὰρ ἐγὼ τόδε οἶδα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν·
ἔσσεται ἦμαρ, ὅτ᾽ ἂν ποτ᾽ ὀλώλῃ Ἴλιος ἰρὴ
καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς ἐυμμελίω Πριάμοιο κτλ. —

erscheint, wie er sein Söhnchen auf den Armen trägt, ein freundliches Bild der Zukunft. Entgegen diesem Stimmungswechsel hält Sophokles den angeschlagenen Ton fest und hebt mit *γένοιο πατρὸς εὐτυχέστερος* (550) das Moment der *τύχη* eigens hervor (cf. Roemer a. a. O. S. 252 f.).

[17]) Statt *βρυχώμενος*: *βριμώμενος*, Morstadt.

Hier wird zugleich — gerade durch den Gegensatz — die Bedeutung des gegenwärtigen Leidens noch erhöht.

Ant. 65 f. . . . *αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς*
ξύγγνοιαν ἴσχειν . . .

Cf. Schol. 65: *πιθανῶς δὲ καὶ τοῦ πρέποντος ἐφρόντισεν· φησὶ γὰρ ὅτι ἀπολογήσομαι τοῖς κατὰ χθονός.*

OK 1539 *τὰ μὲν τοιαῦτ᾽ οὖν εἰδότ᾽ ἐκδιδάσκομεν.*

Phil. 377 *καίπερ οὐ δύσοργος ὤν*

(cf. 374 f., 378).

Ai 82 *φρονοῦντα γάρ νιν οὐκ ἂν ἐξέστην ὄκνῳ.*

Cf. Schol. 82: *τὸ δὲ νῦν ἐκστῆναι οὐ τῷ Αἴαντι ἀλλὰ τῇ μανίᾳ.*

Ai 122 *δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ.*

Auch in der Schlußszene des Dramas klingt das Motiv der Feindschaft, die zwischen Aias und Odysseus bestand, immer wieder durch (1336, 1347, 1355, 1357, 1377, 1383): es soll unter dem Eindruck der edlen Haltung des Odysseus nicht plötzlich so scheinen, als habe eine solche nie geherrscht.

Mit Rücksicht auf den Toten lehnt Teukros die Beteiligung des Odysseus an Aias' Begräbnis ab (1393 ff.) — *πιθανῶς καὶ εὐσχημόνως* (Schol. 1394) —, doch geben die Verse 1381 ff., 1399 seiner Stimmung gegen jenen deutlichen Ausdruck, wie der Dichter ihn andrerseits gegenüber der hohen Anerkennung, die er dem Freunde der Atriden zollt, sein Beharren in der Feindschaft gegen diese mit Nachdruck kundtun läßt (1389—1392).

3. Des individuellen *ἦθος* bei Umstimmung.

(Cf. El. 468 ff. (s. S. 13); OT 671 f. (s. S. 39).)

Ai 1372 f. Wenn Agamemnon sich schließlich dazu versteht auf das Durchsetzen seines Willens im Kampfe um Aias' Bestattung zu verzichten, so bleibt doch seine Gesinnung gegen jenen ausdrücklich gewahrt. Auch spricht er das den Streit endende Wort nicht selbst, überläßt vielmehr die Entscheidung seinem Freunde.

Vergleiche ferner:

Ant. 1096 f., 1105 f.; der aus seiner Stellung Geworfene übergibt die Führung dem Chore 1099; man beachte auch die ausdrückliche, die Schwere seines Entschlusses verratende Frage 1102; dazu kommt 1111 gleichsam entschuldigend *ἐπειδὴ δόξα τῇδ᾽ ἐπεστράφη.*

Tr. 1214 ff. *ΥΛΛ. ὅσον γ᾽ ἂν αὐτὸς μὴ ποτιψαύων χεροῖν·*
τὰ δ᾽ ἄλλα πράξω, κοὐ καμῇ τοὐμὸν μέρος.
ΗΡ. ἀλλ᾽ ἀρκέσει καὶ ταῦτα.
Tr. 1258 *ἐπεὶ κελεύεις κἀξαναγκάζεις, πάτερ.*
Tr. 1249 ff. *τοιγὰρ ποήσω κοὐκ ἀπώσομαι, τὸ σὸν*
θεοῖσι δεικνὺς ἔργον· οὐ γὰρ ἄν ποτε
κακὸς φανείην σοί γε πιστεύσας, πάτερ.
Phil. 120 *ἴτω· ποήσω, πᾶσαν αἰσχύνην ἀφείς.*
OK 1204 f. *τέκνον, βαρεῖαν ἡδονὴν νικᾶτέ με*
λέγοντες· ἔστω δ᾽ οὖν ὅπως ἡμῖν φίλον.
Ai 88 *μένοιμ᾽ ἄν· ἤθελον δ᾽ ἂν ἐκτὸς ὢν τυχεῖν.*

Anders liegt der Fall bei Philoktet, dessen endliches Nachgeben lediglich durch göttliches Gebot bewirkt und psychologisch auch nicht vorbereitet wird. Doch finden wir auch hier einen Hinweis (außer auf die *γνώμη φίλων* 1467) auf die *μεγάλη μοῖρα* (1466) und den *πανδαμάτωρ δαίμων* (1467 f.) als die Übermacht, der Philoktet weicht.

Einzelzüge, die die Situationen im Sinne des *πιθανόν* ausgestalten.

El. 42 f. *οὐ γάρ σε μὴ γήρᾳ τε καὶ χρόνῳ μακρῷ*
γνῶσ', οὐδ' ὑποπτεύσουσιν ὧδ' ἠνθισμένον.
Phil. 128 f. *τοῦτον τὸν αὐτὸν ἄνδρα, ναυκλήρου τρόποις*
μορφὴν δολώσας, ὡς ἂν ἀγνοία προσῇ.
Ai 85 *ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα.*[18])

OK 138 f. *ὅδ' ἐκεῖνος ἐγώ· φωνῇ γὰρ ὁρῶ,*
τὸ φατιζόμενον.

„Der blinde Oidipus sieht die Suchenden nicht, denen er sich zeigt; darum erklärt er sein *ὅδ' ἐκεῖνος ἐγώ* . . . mit den Worten: an eurer Stimme sehe ich euch, d. h. merke ich wo ihr seid" (Schn.-N. zu 138 f.).

OK 891 *ὦ φίλτατ', ἔγνων γὰρ τὸ προσφώνημά σου.*
OT 1325 f. *οὐ γάρ με λήθεις, ἀλλὰ γιγνώσκω σαφῶς,*
καίπερ σκοτεινός, τήν γε σὴν αὐδὴν ὅμως.
Ai 15 f. *ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς, ὅμως*
φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ . . .
OT 1486 *καὶ σφὼ δακρύω — προσβλέπειν γὰρ οὐ σθένω —*
OT 1510 *ξύννευσον, ὦ γενναῖε, σῇ ψαύσας χερί.*

„Er kann ja das die Gewährung verheißende Kopfnicken nicht sehen" (Bruhn zu 1510).

OT 347 f. *καὶ ξυμφυτεῦσαι τοὔργον εἰργάσθαι θ' — ὅσον*
μὴ χερσὶ καίνων . . .
Ant. 1004 *. . . πτερῶν γὰρ ῥοῖβδος οὐκ ἄσημος ἦν.*
— 1012/4 *τοιαῦτα παιδὸς τοῦδ' ἐμάνθανον πάρα . . .*
ἐμοὶ γὰρ οὗτος ἡγεμών . . .

mit Bezug auf die Blindheit des Teiresias.

Tr. 1193 f. *ἐνταῦθά νυν χρὴ τοὐμὸν ἐξάραντά σε*
σῶμ' αὐτόχειρα καὶ ξὺν οἷς χρῄζεις φίλων . . .
Schol. 1193: *οὐ γὰρ μόνος ἐδύνατο φέρειν αὐτόν.*

---

[18]) Wie wir aus des Dion von Prusa Vergleichung der Philoktete der drei Tragiker (Dion 52) wissen, ließ Äschylos seinen Helden den ihn überlistenden Odysseus nicht mehr wiedererkennen, ohne dies eigens zu motivieren, während Euripides eine durch Athene bewirkte Verwandlung der Gestalt und Stimme des Odysseus annahm (Dion 59, 3) — ein Motiv, das er auch wegen des Redekampfes mit der von ihm eingeführten troischen Gesandtschaft brauchte. (Cf. Wecklein, Über die Stoffe und die Wirkung der griech. Tragödie S. 11.) Über die Gestaltung des Sophokles vergleiche man Phil. 70—74.

Phil. 21 *ἴδοις ποτὸν κρηναῖον, εἴπερ ἐστὶ σῶν,*
„weil vulkanischer Boden oft sich ändert und daher das etwaige Verschwinden jener Quelle der Identität des Felsens nicht widersprechen würde“ (Schn.-N. zu 21).

Phil. 547 *πλέων γὰρ ὡς ναύκληρος οὐ πολλῷ στόλῳ . . .*
cf. 584 *οἳ' ἀνὴρ πένης.*

Phil. 647 *ἀλλ' ἔστιν ὧν δεῖ, καίπερ οὐ πολλῶν ἄπο.*

El. 451 f. *ἄχω, δὸς αὐτῷ, τήνδ' ἀλισπαρῆ τρίχα*
καὶ ζῶμα τοὐμὸν οὐ χλιδαῖς ἠσκημένον.

OT 1023 f. *ΟΙΔ. κᾆθ' ὧδ' ἀπ' ἄλλης χειρὸς ἔστερξεν μέγα;*
ΑΓΓ. ἥ γὰρ πρὶν αὐτὸν ἐξέπεισ' ἀπαιδία.

OK 24 f. *ΑΝΤ. τὰς γοῦν Ἀθήνας οἶδα, τὸν δὲ χῶρον οὔ.*
ΟΙΔ. πᾶς γάρ τις ηὔδα τοῦτό γ' ἡμὶν ἐμπόρων.

Tr. 1191 f. *ΗΡ. οἶσθ' οὖν τὸν Οἴτης Ζηνὸς ὕψιστον πάγον;*
ΥΛΛ. οἶδ', ὡς θυτήρ γε πολλὰ δὴ σταθεὶς ἄνω.

Ai 328 f. *ἀλλ' ὦ φίλοι, τούτων γὰρ εἵνεκ' ἐστάλην,*
ἀρήξατ' εἰσελθόντες . . .
Schol. 328: *πιθανὴν τὴν πρόφασιν τῆς ἐξόδου φησὶν ἵνα μὴ δόξῃ τὸν Αἴαντα ἐν τοιαύτῃ συμφορᾷ καταλελοιπέναι.*

Ai 283 f. *ΧΟ. δήλωσον ἡμῖν τοῖς ξυναλγοῦσιν τύχαις.*
ΤΕΚ. ἅπαν μαθήσῃ τοὔργον ὡς κοινωνὸς ὤν.

Ant. 1190 f. *ἀλλ' ὅστις ἦν ὁ μῦθος, αὖθις εἰπατε·*
κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὖσ' ἀκούσομαι.

OT 1413 ff. *ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν.*
πείθεσθε, μὴ δείσητε· τἀμὰ γὰρ κακὰ
οὐδεὶς οἷός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν.

OK 1130 ff. *καί μοι χέρ', ὦναξ, δεξιὰν ὄρεξον, ὡς*
ψαύσω φιλήσω τ', εἰ θέμις, τὸ σὸν κάρα.
καίτοι τί φωνῶ; πῶς ἂν ἄγνὸν ὄντα σὲ
θιγεῖν θελήσαιμ' ἀνδρός, ᾧ τίς οὐκ ἔνι
κηλὶς κακῶν ξύνοικος; οὐκ ἔγωγέ σε,
οὐδ' οὖν ἐάσω· τοῖς γὰρ ἐμπείροις [βροτῶν][19])
μόνοις οἷόν τε συνταλαιπωρεῖν τάδε.

OK 299 f. *ΟΙΔ. ἦ καὶ δοκεῖτε τοῦ τυφλοῦ τιν' ἐντροπὴν*
ἢ φροντίδ' ἕξειν αὐτόν, ὥστ' ἐλθεῖν πέλας;

— 305 ff. *ΧΟ. θάρσει, παρέσται· πολὺ γάρ, ὦ γέρον, τὸ σὸν*
ὄνομα διήκει πάντας, ὥστε κεἰ βραδὺς
[εὖδει],[20]) κλύων σοῦ δεῦρ' ἀφίξεται ταχύς.

OK 1028 ff. *. . . ὡς ἔξοιδά σε*
οὐ ψιλὸν οὐδ' ἄσκευον ἐς τοσήνδ' ὕβριν

---

[19]) Dafür *κακῶν* vermutet bei Schn.-N.

[20]) Dafür *γήρᾳ* Dindorf. „Wofern Dindorf zu Anfang von 307 richtig *γήρᾳ* schreibt, woran schon Fröhlich dachte, würde ich hier *βαρὺς* statt *βραδὺς* vorziehen“ (Nauck im kritischen Anhang bei Schn.-N. zu 306). Cf. OK 875 *χρόνῳ βαρύς.*

ἥκοντα τόλμης τῆς παρεστώσης τὰ νῦν,
ἀλλ' ἔσθ' ὅτῳ σὺ πιστὸς ὢν ἔδρας τάδε.
ἃ δεῖ μ' ἀθρῆσαι . . .

Der Dichter beugt dem Einwand vor, Kreon sei doch durch bewaffnete Macht gedeckt und Theseus begebe sich in Gefahr, wenn er seiner Führung folge.

Tr. 249 f. κατείχεθ', ὡς φήσ' αὐτός, οὐκ ἐλεύθερος,
ἀλλ' ἐμποληθείς·

„Um etwaigen Verdächtigungen zu begegnen, beruft sich Lichas, wo er Anstößiges von seinem Herrn erzählt, auf dessen eigene Mitteilung, hier wie 253" (Schn.-N. zu 249).

— 252 f. κεῖνος δὲ πραθεὶς Ὀμφάλῃ τῇ βαρβάρῳ
ἐνιαυτὸν ἐξέπλησεν, ὡς αὐτὸς λέγει . . .
— 250 f. . . . τοῦ λόγου δ' οὐ χρὴ φθόνον,
γύναι, προσεῖναι, Ζεὺς ὅτου πράκτωρ φανῇ.

„Lichas wehrt der Mißdeutung, wenn er von dem rede, was der höchste Gott getan habe . . ." (Schn.-N. zu 250 f.).

Ai 749 ff. ἐκ γὰρ συνέδρου καὶ τυραννικοῦ κύκλου
Κάλχας μεταστὰς οἷος Ἀτρειδῶν δίχα,
εἰς χεῖρα Τεύκρου δεξιὰν φιλοφρόνως
θεὶς εἶπε κτλ.

Es wird ausdrücklich kenntlich gemacht, daß Kalchas es nicht mit den Feinden des Aias hält. (Cf. 746 εἴπερ τι Κάλχας εὖ φρονῶν μαντεύεται.) Vgl. auch Schol. 780: ὁ δ' εὐθὺς ἐξ ἕδρας: ἅμα μὲν διὰ τὸ ἀξιόπιστον τοῦ προσώπου ἅμα δὲ ὡς μὴ δοκοίη δι' ἀπέχθειαν ταῦτα λέγειν.

In der Rede der bekümmerten Deianira, die im Zeichen der Worte steht:

ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν (sc. αἰῶνα), καὶ πρὶν εἰς Ἅιδου μολεῖν,
ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν (Tr. 4 f.),

heißt es 18 f.:

χρόνῳ δ' ἐν ὑστέρῳ μέν, ἀσμένῃ δέ μοι,
ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς.

Den Vorwurf der ἀσέβεια abwehrend sagt Iokaste (OT 711 f.):

— οὐκ ἐρῶ
Φοίβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο, —

eine Einschränkung, die sie später (720 ff., 853 f.) freilich fallen läßt. Cf. OT 499 f. (s. S. 36).

OK 353 ff. σὺ δ', ὦ τέκνον, πρόσθεν μὲν ἐξίκου πατρὶ
μαντεῖ' ἄγουσα πάντα, Καδμείων λάθρᾳ,
ἃ τοῦδ' ἐχρήσθη σώματος . . .
OK 361 ff. ἐγὼ τὰ μὲν παθήμαθ' ἅπαθον, πάτερ,
ζητοῦσα τὴν σὴν ποῦ κατοικοίης τροφήν,
παρεῖσ' ἐάσω.

Ödipus und Antigone irren ja heimatlos in der Fremde umher.

OK 333 f. . . καὶ λόγων γ' αὐτάγγελος,
ξὺν ᾧπερ εἶχον οἰκετῶν πιστῷ μόνῳ

mit Bezug auf die Situation des jungen Mädchens.

Phil. 307 ff. *οὗτοί μ', ὅταν μόλωσιν, ὦ τέκνον, λόγοις*
ἐλεοῦσι μὲν καί πού τι καὶ βορᾶς μέρος
προσέδοσαν οἰκτίραντες ἢ τινα στολήν.

Anders Äschylos und Euripides: „Die Heldenkleidung, die Äschylos ohne weiteres dem Philoktet gelassen hat, vertauscht Euripides mit Tierfellen, da es nicht wahrscheinlich ist, daß die Kleidung des Philoktet zehn Jahre lang gehalten hat“ (Wecklein).[21])

Ai. 530 f. *AI. κόμιζέ νύν μοι παῖδα τὸν ἐμόν, ὡς ἴδω.*
TEK. καὶ μὴν φόβοισί γ' αὐτὸν ἐξερρυσάμην . .
(533) *μὴ σοί γέ που δύστηνος ἀντήσας θάνοι.*

Phil. 844 ff. *ὃν δ' ἂν ἀμείβῃ μ' αὖθις,*
βαιάν μοι, βαιάν, ὦ τέκνον,
πέμπε λόγων φάμαν·
ὡς πάντων ἐν νόσῳ εὐδρακὴς
ὕπνος ἄυπνος λεύσσειν

mit Bezug auf die vorausgehenden Worte des Neoptolemos, die dieser übrigens selbst einleitet mit *ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδέν* (839).

Phil. 485 f. *. . προσπίτνω σε γόνασι, καίπερ ὢν*
ἀκράτωρ ὁ τλήμων, χωλός.
OK 874 f. *. . ἄξω βίᾳ,*
κεἰ μοῦνός εἰμι, τόνδε, καὶ χρόνῳ βαρύς.
El. 25 ff. *ὥσπερ γὰρ ἵππος εὐγενής, κἂν ᾖ γέρων,*
ἐν τοῖσι δεινοῖς θυμὸν οὐκ ἀπώλεσεν,
ἀλλ' ὀρθὸν οὖς ἵστησιν, ὡσαύτως δὲ σὺ
ἡμᾶς τ' ὀτρύνεις καὐτὸς ἐν πρώτοις ἔπῃ.
Tr. 1115 *σιγὴν παρασχὼν κλῦθί μου νοσῶν ὅμως.*
OK 1528 f. *ὡς οὔτ' ἂν ἀστῶν τῶνδ' ἂν ἐξείποιμί τῳ*
οὔτ' ἂν τέκνοισι τοῖς ἐμοῖς, στέργων ὅμως.
Tr. 1034 f. *τὸν φύσαντ' οἴκτιρ', ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔγχος,*
παῖσον ἐμᾶς ὑπὸ κλῆδος.
OK 850 f. *. . ὑφ' ὧν ἐγὼ*
ταχθεὶς τάδ' ἔρδω, καὶ τύραννος ὢν ὅμως . .
Ai. 562 ff. *τοῖον πυλωρὸν φύλακα Τεῦκρον ἀμφὶ σοὶ*
λείψω τροφῆ τ' ἄοκνον ἔμπα, κεἰ τὰ νῦν
τηλωπὸς οἰχνεῖ δυσμενῶν θήραν ἔχων.
Ant. 394 *ἥκω, δι' ὅρκων καίπερ ὢν ἀπώμοτος . .*

Hier ist auch zu erwähnen die Darstellung des Wunderbaren als der Negation des *εἰκός* im gewöhnlichen Sinne:

OK 1520 f. *χῶρον μὲν αὐτὸς αὐτίκ' ἐξηγήσομαι,*
ἄθικτος ἡγητῆρος, οὗ με χρὴ θανεῖν.
— 1542 ff. *ὦ παῖδες, ὦδ' ἔπεσθ'· ἐγὼ γὰρ ἡγεμὼν*
σφῷν αὖ πέφασμαι καινός, ὥσπερ σφὼ πατρί.
χωρεῖτε, καὶ μὴ ψαύετ', ἀλλ' ἐᾶτέ με

[21]) Über die Stoffe und die Wirkung der griechischen Tragödie S. 10.

αὐτὸν τὸν ἱερὸν τύμβον ἐξευρεῖν, ἵνα
μοῖρ' ἀνδρὶ τῷδε τῇδε κρυφθῆναι χθονί.
— 1588 f. *. . ὑφηγητῆρος οὐδενὸς φίλων,*
ἀλλ' αὐτὸς ἡμῖν πᾶσιν ἐξηγούμενος.

Der Dichter führt das Wunderbare auf göttliches Eingreifen zurück, cf. 1547 f. *τῇδε γάρ μ' ἄγει Ἑρμῆς ὁ πομπὸς ἥ τε νερτέρα θεός.* — Man beachte den Gegensatz zu 495 f., 500 ff. Zu 501 lesen wir bei Schneidewin-Nauck: „Oidipus, der an ein Weggehen zunächst noch nicht denkt, schärft seine Schwachheit wiederholt ein, wodurch sein späteres Auftreten als *ὑφηγητής* 1542 ff. desto wunderbarer erscheint."

Konzentrierte Gestaltung.

(Gestaltung *κατὰ τὸ συμπέρασμα.*)

1. *Ἵνα μὴ διλογία γένηται.*

(Cf. El. 924 ff. (s. S. 18); OT 700 ff. (637 ff.) (s. S. 39 f., 38); — El. 1251 f., 1259 f.; 1288 ff.; 1307 ff.; 1322 (s. S. 22 f.).)

Tr. 1141 ff. Herakles fordert keine genauere Auskunft, so nahe dies auch läge, —*ἵνα μὴ διλογία γένηται.* Die Erkenntnis seines Schicksals, wie sie bei der Erwähnung von Nessos' Namen plötzlich in ihm aufleuchtet, ist das Moment, durch das der Dichter ihn darüber hinwegbringt.

Ai 735 f. Schol. 735: *ἐν συντόμῳ· οὐκ ἀναγκαῖον γὰρ διλογεῖν περὶ ὧν ἤκουσεν ὁ ἀκροατής.*

Ai 791 ff. Schol. 784: *εἰς ἀνάγκην δὲ γεγονὼς ὁ ποιητὴς τοῦ διλογῆσαι οὐδαμοῦ προσκορὴς ἐγένετο ἀλλὰ τὰ δεύτερα διὰ βραχέων ἐξήνεγκεν.*

Ai 295. Schol.: *τοῦτο μὲν ἀγνοεῖ ἡ Τέκμησσα λέγειν τοῦτο δὲ προεῖπεν αὐτὰ ὁ ποιητὴς ὡς ἐνοχλεῖν οὐ δεῖ τὸν θεατὴν ταὐτολογοῦντα.*

OK 1500 ff. wird Theseus sogleich durch die Situation in Anspruch genommen, es bleibt ihm keine Zeit, nach dem Ausgang der Unterredung zwischen Ödipus und Polyneikes zu fragen, deren Zeuge der *θεατής* gewesen.

Ähnlich knapp wie OT 241—243 (s. S. 32) wird Ai 401—403, 450—453 das Notwendige gegeben. Schol. 401: *καὶ ταῦτα χρησίμως κατὰ τὸν χορὸν ἵνα ἐπίστανται πόθεν ἡ καταρχὴ τῆς μανίας· ἔδει οὖν οὐ παρὰ ἄλλου μαθεῖν ἢ παρ' ἐκείνου τοῦ πεπονθότος· συνίησι γὰρ πεπλανημένος ὑπὸ Ἀθηνᾶς· ἡ γὰρ Τέκμησσα τὸ ὅλον ἀγνοεῖ.*

Auch Ai 906 f. wendet der Dichter nur wenige Worte daran uns über die richtige Erkenntnis der *πρόσωπα* aufzuklären, denn *τοῦ . . . θεατοῦ εἰδότος τὸν τρόπον τῆς ἀναιρέσεως ἔδει καὶ τὸν χορὸν καὶ τὴν Τέκμησσαν ⟨μὴ⟩ πολυπραγμονῆσαι* (Schol. 906).

Hier mag auch beigefügt sein: indem Sophokles OK 551 ff. den Theseus die Schicksale des Ödipus bereits kennen, ihn in dem blinden Greise den fluchbeladenen Labdakiden vermuten und diese Vermutung durch dessen Anblick sofort bestätigt werden läßt, vermeidet er „eine Wiederholung dessen was bereits der Chor über die Person und die Schicksale des Fremdlings erfahren hat" (Schn.-N. S. 19). Auch im

weiteren Verlaufe des Gesprächs (596) „wird ausdrücklich bei Theseus die Kunde dessen vorausgesetzt, was bereits zwischen Oidipus und dem Chor zur Sprache gekommen war und deshalb vom Dichter hier übergangen wird" (Schn.-N. zu 596). Die sehr natürliche Motivierung für diese Voraussetzung enthält V. 597. Cf. Schol. 551: ⟨*εὖ διατίθεται τὸν Οἰδίποδα γνωριζόμενον ὑπὸ τοῦ Θησέως*⟩ *καὶ ἔχει καὶ ἐν τούτῳ* (statt *ἐπὶ τοῦτο*) ⟨*τὰ*⟩ *τῆς οἰκονομίας δεξιώτατα* (Änderungen von Roemer).

2. *Ἵνα μὴ διατριβὴ γένηται ἐν τῷ δράματι.*

(Cf. El. 1335 ff. (1344), 1353, 1364 ff. (s. S. 24); El. 1483 ff. (s. S. 26); OT 704 (s. S. 40); OT 1051 f. (s. S. 45).)

Phil. 1373. Hier „sagt Neoptolemos zu Philoktet *λέγεις μὲν εἰκότ'*: und läßt somit das ganze Lügengewebe, das er zur Täuschung des Philoktet gesponnen, ruhig auf sich sitzen" (Roemer).[22]) Auch darüber, daß das Eingreifen des Emporos abgekartetes Spiel war, erhält Philoktet keine Aufklärung; er fordert auch keine: nach dem Bekenntnis des Neoptolemos 915 f. kommt er mit keinem Wort mehr auf das zurück, was er durch den Mund jenes Fremden vernommen. (Cf. wie auch Elektra über den Zusammenhang zwischen der Botschaft des Alten und der Rolle, die Orestes gespielt, nicht im besonderen unterrichtet wird.) Es ist klar, daß hier mit einer *διατριβή* zugleich eine *διλογία* vermieden wird, wie umgekehrt bei den unter 1. genannten Dramenstellen eine *διλογία* zugleich eine *διατριβή* bedeutet hätte.

Tr. 1151 ff. Der sterbende Herakles „verlangt nach seiner Mutter Alkmene und seinen Kindern: einer neuen Jammerszene begegnet der Dichter dadurch, daß er jene abwesend sein läßt . . ." (Schn.-N. S. 21).

Phil. 412—416. Davon daß Aias durch Selbstmord endete, läßt Neoptolemos nichts verlauten; dies hätte ja nähere Mitteilungen nötig gemacht, denen der Dichter hier keinen Raum gestattet; 416 muß Philoktet bereits nach anderem fragen. Cf. die konzentrierte Darstellung 332—341, 424—426, 435—438.

OK 1115 ff. wird eine Erzählung des Kampfes kunstvoll umgangen. Zunächst fordert Ödipus seine Töchter auf, ihm von ihrer Befreiung zu berichten — und zwar *ὡς βράχιστα* (1115), was 1116 motiviert wird. Dies veranlaßt Antigone, den Vater gleich an ihren Retter selbst zu verweisen (1117 f.). So bleibt den Mädchen eine Schlachtschilderung erspart, andrerseits aber wird Theseus in den Dialog gezogen. Um nun gleichwohl der Kampferzählung auszubiegen, läßt der Dichter den König, den er ja auch nicht zum Verkünder seiner eigenen Heldentat machen wollte, aus seinem *ἦθος* heraus erklären

χὥπως μὲν ἀγὼν ἤρέθη, τί δεῖ μάτην
κομπεῖν, ἃ γ' εἴσῃ καὐτὸς ἐκ ταύταιν ξυνών; (1148 f.)

— entsprechend seinen Worten 1143 f. — und läßt überdies seine Auf-

---

[22]) Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65 H. 1 (N. F. 19) S. 77 Anm. 20. (Cf. auch Roemer, Zur Technik der homerischen Gesänge. Sitzungsberichte d. philos.-philol. u. d. histor. Kl. d. Münchener Ak. d. Wiss. 1907. III. S. 496.)

merksamkeit durch die ihm eben überbrachte Botschaft in Anspruch genommen sein, mit deren Mitteilung er *προκόπτει τὴν ὑπόθεσιν* (1150 ff.).

OK 361 ff. Eine Erzählung Ismenes von allen Mühen der Reise, des Umherirrens auf der Suche nach Ödipus übergeht der Dichter — mittels des Motivs 363 f.

δὶς γὰρ οὐχὶ βούλομαι
πονοῦσά τ' ἀλγεῖν καὶ λέγουσ' αὖθις πάλιν —,

um nicht seitab von der Hauptlinie der Handlung ins Episodische zu geraten.

OK 506 schneidet der Hinweis auf den *ἔποικος* alle weiteren, für die Handlung unwesentlichen Erörterungen ab. Cf. auch das Abwehren des Nebensächlichen Phil. 564. Und im Ödipus auf Kolonos ist es ohne weiteres klar, daß Theseus, der im Verlauf der Handlung nirgend von dem Bruderzwist des Polyneikes und Eteokles gehört, weil die Kunde davon für ihn ohne Belang ist, auf 1770 ff. hin nicht noch genauere Aufklärung fordern durfte.

Aus der Konzentration auf das Wesentliche erklärt es sich auch, wenn OK 1603 die Herkunft des frischen Gewandes verschleiert bleibt, wenn OT 952 ff. nicht mehr von der Königswahl (cf. 939 f.) und in den Trachinierinnen nach 191 nicht mehr von dem Botenlohn die Rede ist.

3. Manchmal läßt Sophokles ein *πρόσωπον* ohne besondere Motivierung gerade dann — *ὡς ἀπὸ συνθήματος* — auftreten, wenn sein Erscheinen für den Fortgang der Handlung notwendig ist: auch dies, *ἵνα μὴ διατριβὴ γένηται.* (Cf. OT 531 (s. S. 37).)

Ant. 386 f. Hier ist zu beachten *εἰς δέον* und *ξύμμετρος . . τύχη.* „Durch die ausdrückliche Hervorhebung des Zufalls wird der Anstoß des Zufälligen und Unmotivierten vermieden" (Wecklein).[23])

In ähnlicher Weise betont übrigens der Dichter, auch wo das Kommen des neuauftretenden *πρόσωπον* begründet ist, eigentümliches Zusammentreffen. (Cf. OT 78 *εἰς καλόν, ἀρτίως*; OT 1416 *εἰς δέον*).

Ai 1168 *ἐς αὐτὸν καιρόν*; Ant. 1182 *ἤτοι κλύουσα παιδὸς ἢ τύχῃ*; Tr. 58 *ἀρτίπους*: — *ὅ ἐστιν ἀρτίως καὶ ἡρμοσμένως τῷ καιρῷ . . .* (Schol. 58), 59 *πρὸς καιρόν*; es ist anzunehmen, daß Hyllos kommt, um der Mutter zu melden, was er vernommen, wenn auch der Grund seines Erscheinens im Texte nicht eigens genannt ist; cf. 58 *θρῴσκει δόμους.*

Hier sei auch angereiht OK 34 f. *αἴσιος — φράσαι.*

4. Eine besondere Art konzentrierter Darstellung ist die Gestaltung *κατὰ τὸ σιωπώμενον*: der Dichter setzt etwas voraus, von dem er vorher nichts hat verlauten lassen. (Cf. OT 350 ff. (s. S. 35); OT 1422 ff. (s. S. 49 f.).)

Tr. 733. Der Chor ist von Hyllos' Auszug unterrichtet, obwohl dieser noch in den Prolog fiel und der Text von einer Mitteilung der

---

[23]) Die Tragödien des Sophokles. I (Antigone). München 1897[5]. Zu 386.

Tatsache an den Chor kein Wort enthält. „Die Quelle dieser Kenntnis ist gleichgültig und wird darum nicht speziell angegeben“ (Schn.-N. zu 733).

Tr. 1118 ff. Hyllos, der 936 ff. bereits erkannt hat, daß er der Mutter unrecht getan (940), ist in der Exodos über den inneren Zusammenhang des tragischen Geschehens völlig aufgeklärt. Sein Wissen muß auf den Chor zurückgehen; dieser allein war ja in Deianiras Geheimnis eingeweiht. Wann und wie dem Hyllos die Mitteilung wird, übergeht der Dichter mit Stillschweigen. Die Verse 932—935 sind als unecht zu tilgen.

Cf. OT 1422 ff. Kreon kommt mit der vollen Kenntnis des Vorgefallenen: was vor dem Chore zur Sprache kam, erscheint hier als gleichsam dem Ohr der Allgemeinheit kundgeworden.

Wecklein[24]) bemerkt: „Die griechischen Tragiker lassen ihre Personen manches sagen, was diese eigentlich nicht wissen, wenn es nur die Zuschauer kennen“. Daß diese es kennen, verschleiert für ihren Eindruck das Freie solcher Gestaltungen.

Gestaltungen unter dem Zwang der szenischen Konvention.

Die Einführung des Gesetzes von der Einheit der Zeit, das den ältesten Tragödien noch fremd war,[25]) bedeutet die Gewinnung eines neuen Kompositionsprinzips, das der Einheit der Handlung eine ganz bestimmte, straffe Fassung gab, indem es vom Dichter verlangte die Handlung erst kurz vor der Katastrophe beginnen und sie in einem Zuge die wenigen Stadien bis zum Ende durchlaufen zu lassen. Sophokles unterstellt seine Dramen durchweg diesem Kompositionsprinzip;[26]) innerhalb dessen aber behandelt er mit echt künstlerischer Freiheit die Zeit völlig ideal, so daß sie bloß als Stetigkeit der Entwicklung erscheint.

Zeitliche Sprünge sind bei ihm immer nur an Gesänge des Chors gebunden und werden durch diese gleichsam überbrückt; innerhalb der einzelnen Epeisodia läßt er keine zu. Wie viel Zeit mitunter als in solchen Ruhepunkten der Handlung verflossen gedacht werden soll, dafür nur zwei Beispiele: in den Trachinierinnen fällt in die vom Chorlied

---

[24]) Äschylos Orestie. Leipzig 1888. Zu Ag. 1446.

[25]) Aristoteles Poet. c. 5. 1449b 12 ff.: *ἔτι δὲ τῷ μήκει, ἡ μὲν* (sc. *τραγῳδία*) *ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρουσιν· καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.*

[26]) Wenn der Zorn der Athene den Aias nur noch an dem einen Tage verfolgt (Ai 756 f.), so ist dies auf das Geschick des Helden insofern ohne Einfluß, als die Kunde davon erst eintrifft, nachdem Aias seinen Todesweg bereits angetreten und der Macht derer, die ihn am Leben erhalten wollen, entrückt ist. Diese Gestaltung liefert dem Dichter ein Spannungsmoment; über ihre kompositionelle Bedeutung vgl. Schol. Ai 719: *πιθανῶς οὖν ὁ ἄγγελος ἀπαγγείλας ⟨τὰ Κάλχαντος μαντεύματα⟩* (Roemer) *παρασκευάζει αὐτοὺς ἐξιέναι κατὰ ζήτησιν καὶ οὕτως ἐπιτεύξονται τῷ πτώματι . . .* und Schol. 813: *ἀναγκαία δὲ ἡ ἔξοδος ἵνα εὕρῃ καιρὸν ὁ Αἴας χειρώσασθαι ἑαυτόν.*

633 ff. ausgefüllte Pause der ganze Weg des Lichas von Trachis nach dem Kenaion, die Ereignisse auf dem Kenaion und fast der ganze Weg des Hyllos von dort zurück nach Trachis; und der das erste und zweite Epeisodion der Antigone trennende Gesang 332 ff. hat den Zeitabstand vom Morgen bis zum Mittag zu überdecken (cf. 415 f.).

Hier muß auch die Art erwähnt werden, wie in mehreren Dramen die Parodos an den Prolog angeschlossen wird. Man erinnere sich, wie im Ödipus Tyrannos die den Chor bildenden Ratsherren, zu deren Berufung erst 144 ein Diener entsandt wurde, bereits 151 erscheinen. Aus Ant. 253 f. geht hervor, daß Antigones erster Gang zu der Leiche des Polyneikes, zu dem sie sich am Ende des Prologs anschickt, noch in die Zeit vor Sonnenaufgang fällt; gleichwohl begrüßt der unmittelbar nach Antigones Abgang einziehende Chor bereits die aufgehende Sonne (99 ff.). Am freiesten aber schaltet Sophokles mit der Zeit im Aias: hier ist das Kommen des Chors (134) als Reaktion[27]) auf die Kunde gedacht, die den Achäern durch denselben Odysseus geworden ist, den wir eben erst vom Schauplatz abtreten sahen (cf. 148 ff., 195 ff., 251 ff.) — eine Gestaltung, die es dem Dichter ermöglicht, gleich die Wirkung von Odysseus' Bericht auf das Heer, dessen Stimmung gegen Aias zu exponieren und damit auf den Empfang des Teukros im Lager (721 ff.) und auf die Kampfszenen des zweiten Teils der Tragödie vorzubereiten. Diesen drei Stücken ist aber auch gemeinsam, daß der einziehende Chor keine von den Personen des Prologs mehr auf dem Schauplatz antrifft, wodurch der Prolog nach Art eines Vorspiels vom Folgenden weiter abrückt und die Illusion eines zeitlichen Abstandes zwischen ihm und der Parodos erleichtert wird.

Im Ödipus auf Kolonos hingegen, wo wir die Parodosszene in enge Verbindung mit der Situation des Prologes gebracht sehen (111 ff.), gestattet sich Sophokles auch nicht die freie Zeitbehandlung. Durch die Hervorhebung

τοῖς ἐνθάδ' αὐτοῦ, μὴ κατ' ἄστυ, δημόταις (78)

grenzt er seine Gestaltung, daß der Chor aus dem nahen Kolonos kommt, ausdrücklich gegen die andere mögliche ab, daß er aus der Stadt kommt, eine Annahme, für die bei der Entfernung Athens die Zeit zwischen dem Abgang des Koloners (81) und dem Auftreten des Chors (111/117) zu kurz wäre.

Das *ἀπίθανον* in der Exposition der Elektra und des Philoktet ist auf Rechnung des Zwanges sowohl der Zeiteinheit wie der Ortseinheit zu setzen.

Der ästhetische Sinn des Gesetzes von der Einheit des Ortes,

---

[27]) Cf. Schol. Ai 134: *πιθανὴ δὲ καὶ ἡ εἴσοδος ⟨sc. τοῦ χοροῦ⟩· ἀκούσας γὰρ ὁ Ὀδυσσεὺς παρὰ τῆς Ἀθηνᾶς „δείξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε περιφανῆ νόσον ὡς πᾶσιν Ἀργείοισιν* (statt *ἀνθρώποισιν*) *εἰσι⟨δὼν⟩ θροῇς“ καὶ μαθὼν τὸ σαφὲς ⟨δεδή⟩λωκε τοῖς Ἀχαιοῖς· ταύτης οὖν ⟨τῆς φή⟩μης ἀκούσαντες οἱ Σα⟨λαμί⟩νιοι παραγεγόνασι ⟨μηδέπω⟩ ὑπὸ τῆς ⟨εὐνοίας πε⟩πει⟨σμένοι⟩ ὡς αὐτὸς εἴη ὁ πράξας ⟨ἀλλ' ἀπι⟩στοῦντες ὡς ὑπὸ ἐχθροῦ ⟨πεπλά⟩σθαι οἰόμενοι.*

von dem übrigens Aristoteles gar nicht redet, liegt ebenfalls in einer engeren Fassung der Handlungseinheit; Sophokles befolgt es mit Ausnahme des Aias in allen uns erhaltenen Dramen. Über das hinsichtlich der Ortsillusion Gewagte der Erkennungsszenen in der Elektra wurde bereits (S. 21 f., 24) gesprochen. In ähnlicher Weise wie mit dem Wachestehen des Pflegers El. 1331 ff. berücksichtigt der Dichter den Ort der Handlung Phil. 45 ff. mit der Entsendung des Spähers.

Hier sei auch erinnert an die Gestaltungen OT 679 ff. (s. S. 39); Tr 389 ff.: das Verhör des Lichas droht hinter die Szene zu fallen; dies zu verhindern muß der Herold, im Begriff zu Herakles zurückzukehren, eben aus dem Hause treten; Ai 329 ff.: Schol. 330: *τὸν χορὸν προτρέπεται εἰσιέναι, ἐπειδὴ δὲ ἄτοπον τὸν χορὸν ἀπολιπεῖν τὴν σκηνὴν ἀναβοᾷ ἔνδοθεν ὁ Αἴας ἵνα μείνῃ ἐπὶ χώρας ὁ χορός· τοῦτο γὰρ ἐπόθει ὁ θεατής.*

Das Letzterwähnte hat uns bereits auf ein weiteres Moment der szenischen Konvention gebracht, auf den Zwang der Anwesenheit des Chors. Völlige Zeugenlosigkeit konnte der Dichter für die Handlung in der Regel nur im Prolog annehmen; eine Ausnahme macht Sophokles im Aias mit der Monologszene 815 ff.; um ihretwillen fordert er hier mit der Verwandlung des Schauplatzes (*μετακίνησις τῆς σκηνῆς*) ein Abtreten des Chores inmitten der Handlung (*μετάστασις τοῦ χοροῦ*). Wie die Rücksicht auf die *οἰκονομία* Gestaltungen nötig macht wie die zu OT 293 erörterte (s. S. 33) oder die, daß in Ödipus Tyrannos und Antigone der Rat von Theben die Befangenheit des Königs teilt (OT 1086 ff.; Ant. erste Phylaxszene), so muß andrerseits der Chor mit ins Vertrauen gezogen werden, wenn Orestes sich der Schwester zu erkennen gibt (El. 1203 f.) (cf. auch das *πλάσμα* 1230 f. [s. S. 22]) und wenn der Bote die von Lichas verheimlichte Wahrheit der Deianira verrät (Tr. 343 f.). Dies führt uns darauf, daß die Konzeption des Chors im Hinblick auf den Kompositionsplan des Dramas geschah. Welche Gesichtspunkte dabei in Frage kamen, darüber belehrt uns eine ausführliche Notiz im Scholion zu Ai 134: *πιθανῶς αὐτῷ ὁ χορὸς ἐσκεύασται ἀπὸ Σαλαμινίων ἀνδρῶν τοῦτο μὲν παρρησιαζομένων ὡς ἐλευθέρων τοῦτο δὲ συμπαθῶς ἐχόντων ὡς πολιτῶν καὶ αἰδημόνως λαλούντων ὡς ὑπηκόων· οὐ γὰρ πιθανὸν ἐξ Ἀχαιῶν εἰσάγειν καὶ διὰ τὸ μὴ συνάχθεσθαι καὶ διὰ τὸ μὴ προσκρούειν τῷ βασιλεῖ, τὸ δὲ τῶν αἰχμαλώτων κηδεμονικὸν μέν, ὡς Αἰσχύλος ἐν Θρῄσσαις, οὐ μὴν εὐπρόσωπον ⟨οὐδὲ παρρησιαστικόν⟩* (Roemer)*· ὅρα γὰρ οἷον αἰχμαλώτους ἐπιτιμᾶν τῷ Μενελάῳ* (cf. 1091 f.).

In den Trachinierinnen ist die Konzeption des Chors von besonderer Bedeutung in der Ökonomie. Er besteht hier aus unerfahrenen Mädchen, die — ob sie schon dem Beginnen der Heraklesgattin gegenüber einen Vorbehalt machen (588 ff.) — dennoch so wenig wie einst die arglose Deianira (*παῖς ἔτ' οὖσα* 557) auf den Gedanken kommen, den diese 707 ff. ausspricht, wo ihre Erwägung freilich nichts mehr nützt. Es war „bei dem zaghaften und ängstlichen Charakter des liebenden und um Herakles besorgten Weibes von Wichtigkeit, daß die den Chor bildenden Jungfrauen ein entschiedenes Eingreifen in die Angelegenheit

der Deianeira sich nicht gestatten" (Schn.-N. S. 14).[28]) Ferner ist zu beachten, daß nach Deianiras Abgehen 813 f. der Chor, der sie doch selber mahnte sich zu rechtfertigen, gegenüber den Vorwürfen ihres Sohnes nicht für sie eintritt. Wohl scheint der Abgang des Hyllos (820), der in seiner leidenschaftlichen Erregung auf die Worte 813 f. kein Gewicht legt, eine weitere Auseinandersetzung unmöglich zu machen; gleichwohl könnte der Chor den Enteilenden zurückhalten, — käme ihm nur das Kritische der Lage zum Bewußtsein. Dies ist aber nicht der Fall. Die Tragweite der Worte 719 ff. hat er nicht richtig ermessen; so verwundert er sich zwar über Deianiras Schweigen und Weggehen, doch macht es ihn nicht bedenklich.[29]) Darin malt sich wiederum das *ἦθος* der arglosen Mädchen, die übrigens auch ganz im Banne der Erzählung des Hyllos stehen. Vgl. ihren Gesang 821 ff. und wie überraschend ihnen im folgenden die Meldung von Deianiras Ende kommt, was sich in den wiederholten Fragen 876 f. ausdrückt. Der kompositionelle Zweck dieser Gestaltung ist, die Szene des Todes Deianiras (900 ff.) zu ermöglichen, die durch ein Eingreifen des Hyllos nicht verhindert oder gestört werden durfte und der beherrschenden Stellung entsprechend, die Deianira im Ganzen der Komposition behauptet, eine gewisse Breite erhalten sollte.

Wenn im Ödipus auf Kolonos der Chor aus Greisen besteht, so rechtfertigt dies einigermaßen seine Ohnmacht gegenüber Kreon und dessen Gefolge (in der Szene 720 ff.); diese Ohnmacht, vermöge deren die Rolle des Retters in der Not dem Theseus aufbehalten bleibt, ist bedingt durch die Grenze, die der Dichter der Aktivität des Chors als solchen zu ziehen pflegt: er läßt ihn nicht völlig in den Rang eines Spielers treten, womit ja auch die Behandlung seines *ἦθος* zusammenhängt; Sophokles will „in dem Chor nicht eine völlig abgeschlossene, einheitlich entworfene Gestalt geben, und wir dürfen deshalb an ihn nicht alle die Forderungen stellen, die wir an einen Spieler zu stellen gewohnt sind".[30]) Wenn Kreon nach der Entführung der Antigone durch seine Begleiter sich auch an Ödipus vergreift, lassen die Worte

ἄξω βίᾳ,
κεἰ μοῦνός εἰμι, τόνδε, καὶ χρόνῳ βαρύς (874 f.)

das Mißverhältnis der einander gegenüberstehenden Kraftsummen besonders deutlich werden.

Im Philoktet besteht der Chor nicht, wie dies in den gleichnamigen Stücken des Äschylos und Euripides der Fall war,[31]) aus

[28]) Es ist klar, warum Sophokles die Amme nicht als Mitwisserin von Deianiras Geheimnis brauchen konnte: die erfahrene Alte hätte energischen Einspruch erheben und so die Wirkung der Tücke des Nessos vereiteln müssen.

[29]) Anders das Verhalten des Chors Ant. 1244 f., 1251 f.

[30]) Fr. Helmreich, Der Chor bei Sophokles und Euripides nach seinem *ἦθος* betrachtet, Diss. Erlangen 1905, S. 30.

[31]) Von einem charakteristischen Unterschied zwischen Äschylos und Euripides in der Behandlung des *εἰκός* lesen wir bei Dion von Prusa 52, 6 f.: *καὶ μὴν ὁ χορὸς αὐτῷ* — sc. *Αἰσχύλῳ* — *παραιτήσεως, ὥσπερ ὁ τοῦ Εὐριπίδου, οὐδὲν ἐδεήθη. ἄμφω γὰρ ἐκ τῶν Λημνίων ἐποίησαν τὸν χορόν. ἀλλ' ὁ μὲν Εὐριπίδης*

Lemniern, sondern aus dem Gefolge des Neoptolemos. Philoktet lebt an von Menschen nicht bewohnter Küste (2). Diese Gestaltung dient dem Dichter zur Erhöhung der Verlassenheit des Kranken und zur Begründung dafür, daß ihm in zehn Jahren keine Hilfe geworden. Cf. auch 305—11, 494—99.

Das Auftreten des Chors hat in den uns vorliegenden Dramen des Sophokles in der Regel einen ganz bestimmten Anlaß, nur in der Elektra und in den Trachinierinnen ist das Motiv seines Kommens mehr allgemeiner Natur (El. 130 ff., 251 f.; Tr. 103, 141 f.). Cf. Schol. Ant. 100: *καὶ τὰς προφάσεις τῆς εἰσόδου τῶν χορῶν πιθανὰς εἶναι δεῖ.* Dagegen ist der Abzug des Chors meist nicht besonders begründet; eine Ausnahme macht Philoktet (1449 ff.) und Aias (1402 ff.), cf. Schol. Ai 1402: *πιθανὴ ἡ ἔξοδος διὰ τὴν σπουδὴν τῆς ταφῆς.* Bei den Trachinierinnen gestattet die Unsicherheit des Textes kein Urteil.

Aber nicht bloß Aufgaben stellt der Chor dem Dichter, er leistet ihm auch dramaturgische Dienste. Von seiner Funktion zeitliche Sprünge zu überdecken war schon die Rede. Hier sei noch im besonderen angemerkt die Gestaltung Ai 693 ff. Cf. Schol. Ai 693: *χρείας ἕνεκα τὸ χορικὸν νῦν παρείληπται· ἐξελθόντος γὰρ τοῦ Αἴαντος ἔδει βραχὺ διάλειμμα γενέσθαι ἵνα μὴ καταληφθῇ ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου διὸ καὶ τὴν ὄρχησιν ποιοῦνται ἔνθεν καὶ βραχύ ἐστι τὸ χορικὸν ὡς πρὸς χρείαν εἰλημμένον.* Ferner Tr. 205 ff.: dieses Lied hat den technischen Zweck (nur auf den technischen kommt es uns hier an) die Pause auszufüllen bis zum Auftreten des Lichas und der Frauen 225, die ja (nach 193 ff.) dem Boten nicht gleich auf dem Fuße folgen durften. Cf. auch Phil. 827—64.

Des weiteren geben Gesänge des Chors den Schauspielern die zum Umkleiden für eine andere Rolle erforderliche Zeit. So OT 1086 ff. (Jokaste-Hirt); Ai 1185 ff. (Menelaos-Agamemnon); Tr. 947 ff. (Amme-Greis); OK 668 ff. (Theseus-Kreon); OK 1211 ff. (Theseus-Polyneikes). Dasselbe gilt auch von kommatischen Partieen: El. 823 ff. (Pfleger-Chrysothemis); OK 510 ff. (Ismene-Theseus); OK 1447 ff. (Polyneikes-Theseus).

Damit sind wir bereits zum vierten Hauptpunkt der szenischen Konvention gelangt, der beschränkten Zahl der Schauspieler, die ja der Grund häufiger *μετασκεύασις* war. Sophokles hatte den dritten Spieler eingeführt und die Dreizahl der Redenden wurde fortan in der einzelnen Szene nicht überschritten.

Außer der Füllung der nötigen Pausen durch den Chor machte aber die Rücksicht auf die *μετασκεύασις* noch besondere Gestaltungen erforderlich. So dient die Entlassung des Wächters Ant. 444 f. dazu dem Darsteller dieser Rolle, der im folgenden (526 ff.) die Ismene zu spielen hat, Gelegenheit zum Umkleiden zu geben. Das *πλάσμα* Ai 915 ff. hat das Verschwinden des Protagonisten zu verschleiern, der den Aias

---

εὐθὺς ἀπολογουμένους πεποίηκε περὶ τῆς πρότερον ἀμελείας, ὅτι δὴ τοσούτων ἐτῶν οὔτε παρέλθοιεν πρὸς τὸν Φιλοκτήτην οὔτε βοηθήσειαν οὐδὲν αὐτῷ. ὁ δ' Αἰσχύλος ἁπλῶς εἰσήγαγε τὸν χορόν . . .

gespielt hat, nachher aber in der Maske des Teukros wieder erscheinen muß (977) und Zeit zum Wechseln des Kostüms braucht. Der charakteristische Zug, mit dem Teukros Ai 983ff. sich sogleich in seiner Rolle einführt — ganz nach dem Sinn des Aias (cf. 560ff., 990f.) — zielt technisch darauf dem Darsteller der Tekmessa Gelegenheit zum Abtreten zu geben;[32]) muß er doch für die Partie des Odysseus frei werden (1316ff.). Das Zurücklassen des Eurysakes beim Zelte (809f.) ist also als *προοικονομία* dieser Entsendung der Tekmessa durch Teukros anzusprechen. Über den Abgang des Odysseus Phil. 1300 lesen wir bei Schneidewin-Nauck (S. 13): „Zugleich dient das Verschwinden des Odysseus einem szenischen Zwecke, da der Schauspieler, welcher die Rolle des Odysseus übernommen hatte, bald nachher als Herakles agieren sollte“ (1409ff.). Cf. auch OK 503ff. und 846, wo durch die Abgänge der Ismene und der Antigone zugleich ein Darsteller für die Partie des Theseus frei wird, 549f., 887.

Endlich ist zu erwähnen, wie der Dichter gegenüber dem Zwang der beschränkten Zahl der Sprecher sich durch Verwendung von Statisten hilft. In der Elektra ist Pylades durchweg, der Pfleger in der Exodos ein *πρόσωπον κωφόν*, im Ödipus auf Kolonos Ismene — außer dem Schlußkommos 1670ff. — von 1096, im Aias Tekmessa von 1168 an. Zu Ai 1223ff. vergleiche man die Bemerkung Roemers:[33]) „Wenn die Alten zu den Worten des Chores 1165 bemerken *ὁ χορὸς ταχύνει τὸ ταφῆναι τὸ σῶμα πρὶν παραγενέσθαι τοὺς Ἀτρείδας*, so wird jeder statt *τοὺς Ἀτρείδας τὸν Ἀγαμέμνονα* erwarten. Eine Änderung wäre aber gänzlich verfehlt. Derjenige, welcher diese Bemerkung niederschrieb, wußte sehr wohl, daß auch Menelaos, von einem Statisten dargestellt, wieder an der Seite des Bruders erschien.“ In den Trachinierinnen ist Iole eine stumme Rolle; den technischen Zwang sie auf Deianiras Frage 320 die Antwort schuldig bleiben zu lassen verkleidet der Dichter mit dem *πλάσμα* 322ff.

Anhangsweise sei noch daran erinnert, daß es auch zur szenischen Konvention gehörte, Mordtaten und andere Katastrophen den Blicken der Zuschauer zu entziehen, — eine Gepflogenheit, die Sophokles nur im Aias mit der Vorführung von des Helden Selbstmord durchbricht. Cf. Schol. Ai. 815: *ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα παρὰ τοῖς παλαιοῖς σπάνια· εἰώθασι γὰρ τὰ πεπραγμένα δι' ἀγγέλων ἀπαγγέλλειν*; und Schol. El. 1495: *πρόφασιν πιθανὴν εὗρε τοῦ μὴ ἐν τῷ ἐμφανεῖ φονεῦσαι αὐτόν.*

---

[32]) cf. Ad. Müller, Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles S. 192.

[33]) Zur Würdigung und Kritik der Tragikerscholien. Philologus Bd. 65 H. 1 (N. F. 19) S. 74f.

IV.

Rückschauend stellen wir fest, daß Sophokles mit fein abwägendem Geschmack auf das *πιθανόν* acht hat. Wo er sich der sonst von ihm bewiesenen Strenge in der Behandlung der *πιθανότης* begibt, geschieht dies, soweit nicht der Zwang der Konventionen des attischen Theaters hereinspielt, zugunsten der Exposition oder aus anderen kompositionellen Gründen — um einer höheren Rücksicht auf die künstlerische Wirkung willen. Die antike ästhetische Exegese ist seinen Gestaltungen vielfach sehr gut gerecht geworden.

Register.

Abweichen von der Sage 14. 55 f.
Aeschylos Agamemnon 14. 74.
— Choephoren 5. 9 f. 11. 14. 16. 20 f.
— Philoktet 9. 67. 70. 77 f.
— *βίος* 14.
— *Θρῆσσαι* 76.
Agathon 1 f.
Antike ästhetische Kritik und Exegese 2 f. 55. 58. 80.
Aristarch 45.
Aristoteles 1 f. 16. 30. 74. 76. (Pseudo-Aristoteles 1).
ἄλογον 2. 16. 30.
ἀπίθανον 2 f. 7. 26. 29 f. 53. 55. 60. 75. 76 (*οὐ πιθανόν*).
Bewußtheit des ästhetischen Aufnehmens (vgl. auch: Illusion) 6. 36.
Chor: sein Abzug 27. 50. 78; (inmitten der Handlung, *μετάστασις τοῦ χοροῦ*) 76.
— seine Aktivitätsgrenze 77.
— seine Anwesenheit 76 ff.
— sein Auftreten 10. 32. 75. 78.
— die Befangenheit von *πρόσωπα* teilend 46 f. 54. 76.
— dramaturgische Funktionen des Chors 74 f. 78.
— seine Konzeption und sein *ἦθος* 10. 22. 36 f. 39. 49. 64. 76 ff.
Dacier 46.
Demosthenes (Pseudo-D.) 16.
Dion von Prusa 55. 67. 77 f.
Dionysios Thrax 2.
διαλύειν τὴν ὑπόθεσιν (oder ähnlich) 3. 9. 17. 20. 34.
διατριβή (*διατρίβειν*) 3. 25. 33. 49. 59. 72 f.
*δι*λογία (*διλογεῖν, δισσολογεῖν*) 14. 57. 71 f.
Einheit des Ortes 7. 9. 39. 60. 75 f.
— der Zeit (vgl. auch: Idealität) 7. 60. 74 f.
Euripides Elektra 5. 8 f. 11. 14. 16. 21.
— Kritik an Äschylos 21.
— Ödipus 27.
— Philoktet 9. 67. 70. 77 f.
Exposition 10. 12 f. 14. 29 f. 41. 60 f. 80.
ἦθος 9. 13 f. 15. 19. 21 f. 23. 28 f. 30 f. 32 f. 34. 38 f. 43. 51 ff. 57. 59 f. 61 f. 63 ff.
Gestaltungsmöglichkeit, Hindeuten auf eine andere 7. 9. 28. 30. (32 f.). 37.
γνωμολογία 58. 63.
Hettner 7.
Homer 6. 9. 14. 18. 58. 65.
Idealität der Zeit 32. 74 f.
Illusion, Erhebung des Zuschauers über die Illusion der Spieler und des Chors 6. 46. 60.
Immermann 60.
Ἰλιὰς μικρά 54.
Katastrophen hinter die Szene verlegt 25. 27. 49. 79.
Konzentration (vgl. auch: Symperastische Gestaltung) 22 f. 24 f. 26. 44. 46 f. 49. 71 ff.
Kühnheit des Gestaltens 21 f. 24. 36. 54.
Ludwig, Otto 22.
Maske, Zwang der M. 23.
μετακίνησις τῆς σκηνῆς 76.
μετασκεύασις 17. 46. 49. (57). 78 f.
μετάστασις τοῦ χοροῦ 76.
Platon 1.
προοικονομία (*προοικονομικῶς*) 12. 52. 79.
πρόσωπον κωφόν 7. 25. 79.
— *τὸ λέγον* 40 f.
Retardation (retardieren) 6. 12. 15. 17. 20 f. 24. 26. 50. 52.
Schauspieler, ihr stummes Spiel 40.
— ihre beschränkte Zahl (vgl auch: *μετασκεύασις*) 57. 59. 78 f.
Scholz, W. v. 38.
Spannung 6. 8 f. 12. 17. 21. 25. 34. 43. 54. 74.
Statisten (vgl. *πρόσωπον κωφόν*) 79.
Symperastische Gestaltung (*κατὰ τὸ συμπέρασμα*) (vgl. auch: Konzentration) 71 ff.
σιωπώμενον, κατὰ τὸ σ. 73 f.
συνθήματος, ὡς ἀπὸ σ. 37. 73.
Voltaire 28 f.
Vorbereitung (vgl. auch: *προοικονομία*) 41. 51 ff. — 61 ff.
Wunderbares, seine Darstellung 70 f.
Zufall (vgl. auch: *ὡς ἀπὸ συνθήματος*) 12. 14. 30. 37. 50. 52. 60. 73.

Verzeichnis der zitierten Scholien.

Aias.

Schol.	Seite
27	4, 56
32	3, 60
34	60
36	60, 64
82	66
100	3
112	61
134	75 f.
179, 201	3
285	56
295	71
328	68
330	76
342	3 f., 56
401	71
437, 527	3
654	58
657	3, 58
693	46, 78
719	58, 74
735	71
744	3
756	57
780	69
784	56 f., 71
788	57
804	58
813	58, 74
815	79
870	3
906	71
921	3, 58
1091	64
1165	79
1264	64
1316	59
1339	62
1394	66
1402	78

Elektra.

Schol.	Seite
vor 1, 32	7
42, 50	8
78, 80, 82	9
86	9 f.
199	64
253, 259	10
324	13
448	12
610	64
627	3, 15
632	15
660	13 f., 15
701	16
818	3, 17
1117	19
1174	20
1236, 1239	22
1251	23
1346, 1368	24
1404	25
1428	26
1483	3, 26
1495	27, 79

Oedipus Tyrannos.

Schol.	Seite
1	28 f.
8	4, 28 f.
9, 33	29
93	30
118	3, 31
144, 278	32
280, 284	33
287	3, 33
300	34
326	34 f.
354	34
378	35
637	38
669, 680	39
681	3
710	40
716	4, 40
939	3, 44
958	44
1031	45
1071	46
1141, 1177, 1183	48

Schol. Seite
1287 49
1442, 1523 50

Antigone.

18 60
65 66
100 . . . . . 3, 78
222 61
423 53
733 63

Trachinierinnen.

58 73
1193 67

Philoktet.

Schol. Seite
445 56

Oedipus auf Kolonos.

28 58
297 . . . . . 3, 59
551 72
887 59
1648 58
1725 53

Homer.

N 726 (BT) 58
P 689 (BT), 695 (BT) 18

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

Lebenslauf.

Karl Friedrich Wilhelm Ackermann wurde am 5. 6. 1880 als Sohn des inzwischen verstorbenen Kunstverlegers Friedrich Adolf Ackermann und seiner Gattin Caroline geb. Dettmer zu München geboren und in der evangelischen Konfession erzogen. Nach Absolvierung des Königl. Maximiliansgymnasiums zu München 1899 wandte er sich zunächst dem Studium der neueren Philologie an der technischen Hochschule wie an der Universität zu München zu, um vom Herbst 1900 an hauptsächlich klassische Philologie an den Universitäten München und Berlin zu studieren. Nachdem er beide Abschnitte der philologisch-historischen Staatsprüfung zu München 1904/05 bestanden hatte, widmete er sich — vorübergehend an den Universitäten Jena, Erlangen und München hospitierend — privaten Studien vornehmlich ästhetisch-dramaturgischer Natur.